



Un monde à habiter : imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène

Anaïs Boulard

► To cite this version:

Anaïs Boulard. Un monde à habiter : imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène. Littératures. Université d'Angers, 2016. Français. NNT : 2016ANGE0005 . tel-01376541

HAL Id: tel-01376541

<https://theses.hal.science/tel-01376541>

Submitted on 5 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de Doctorat

Anaïs BOULARD

Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers

sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

École doctorale : Sociétés, Cultures, Échanges (SCE)

Discipline : Littératures Comparées

Unité de recherche : CERIEC

Soutenue le 27 juin 2016

Thèse N° : 78820

Un monde à habiter Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène

JURY

Rapporteurs :	Jean-Paul ENGÉLIBERT , professeur de littérature comparée, université Bordeaux Montaigne Anne-Gaëlle WEBER , professeur de littérature comparée, université d'Artois
Examineurs :	Stéphanie POSTHUMUS , professeur de littérature comparée, université McGill Gelareh YVARD-DJAHANSOUZ , maître de conférence en civilisation américaine, université d'Angers
Directrice de Thèse :	Anne-Rachel HERMETET , professeur de littérature comparée, université d'Angers

Remerciements

Je remercie ma directrice de recherche, Anne-Rachel Hermetet, pour sa confiance et son suivi. Au cours des dix dernières années, elle a été un repère constant grâce auquel j'ai pu trouver ma propre identité de chercheuse.

Je remercie sincèrement les membres du jury de thèse qui ont accepté d'offrir leur regard expert sur mon travail.

Celui-ci a été nourri des recherches de celles et ceux qui occupent les pages de ma bibliographie. Je souhaite témoigner de mon respect pour leurs travaux, et particulièrement remercier Stéphanie Posthumus, dont la bienveillance et le travail ont accompagné mon parcours. Par ailleurs, je dois à Anne-Gaëlle Weber d'avoir découvert de belles pistes en lisant ses commentaires à l'issue de chaque comité de suivi de thèse. Je remercie Lauren LaFauci d'avoir été une excellente alliée depuis la formulation de ce travail dans sa petite salle de cours de l'Iowa. J'envoie une pensée aux auteurs de mon *corpus*, dont Éric Chevillard qui a accepté de me rencontrer pour répondre à mes questions.

Je veux également remercier les membres du laboratoire CERIEC, Mathilde Pérain pour son travail de secrétariat, et la Région Pays de la Loire pour son soutien matériel. Par ailleurs, mon parcours de doctorante n'aurait pas été aussi riche sans l'excellent travail de l'équipe du Collège Doctoral d'Angers et de l'ED SCE.

Je salue tous mes collègues du projet ÉcoLitt dont Blandine Charrier, que je remercie pour son amitié et son aide toujours précieuse, mais également Bertrand Guest, ami et collègue dont j'ai été et reste la jeune *padawan*. Je souhaite encourager la belle équipe des doctorants en SHS d'Angers, qui ne m'en ont jamais voulu de les abandonner si souvent au profit de ma thèse. Bientôt, vous aussi vous écrirez vos remerciements !

Toute ma reconnaissance, et plus encore, va vers mes attentifs ami.e.s relecteurs et relectrices, Élise, Blandine, Mélanie, Charlotte, Morgane, Bertrand, Géraldine et Mathilde. J'aurais moins bien supporté les phases d'impatience et de grand découragement sans Laura, Valentin, Anaëlle, Manou, Hélène, Matthieu, Sylvia, Dom, Julie, Kelly, et tous les autres : qu'ils soient assurés de mon affection et de ma reconnaissance.

Je veux dire à mes parents, René et Anne-Marie Boulard, ainsi qu'à mes trois frères et à Régine, que leur amour indéfectible n'est pas pour rien dans l'achèvement de ce travail. Au contraire, il en a constitué la base et m'a permis de dépasser les limites d'un monde pour en explorer les au-delà. De ceux qui, il y a longtemps, m'ont donné envie de rester à l'école, et parfois de la réinventer, je remercie Mr Havard, Mme Coupry, Mme Turquety et Mme Sandillon.

Je remercie du fond du cœur Terry, celui qui a fait briller des années qui auraient pu être obscures, l'autre moitié d'un tout parfaitement enraciné et que nous allons continuer à faire pousser, grandir et fleurir. Je serai à jamais reconnaissante de sa patience sans limites et des mille petites attentions qui ont été à chaque fois et en tout point salvatrices.

Mon immense gratitude, enfin, va à Morgane Maridet, brillante sociologue mais également amie, conseillère, *coach*, co-bureau, relectrice, témoin, psychologue, collègue, coéquipière... Son soutien heure par heure depuis l'élaboration de mon projet de thèse jusqu'à son dépôt a été aussi essentiel qu'incalculable. Elle seule connaît le prix, pour moi, de ces années de recherche, de cet investissement si personnel qu'il en devient une deuxième peau sensible, irritable, et constamment changeante. Il n'y a pas d'*emoji* qui puisse traduire ma reconnaissance profonde pour son amitié parfaite. Pendant ces dernières années, elle a été la voix faisant taire celle, petite et vicieuse, qui voulait me convaincre que je n'arriverais pas au bout de ce chemin tortueux. Alors que je me tiens à quelques mètres de l'arrivée, je peux affirmer sans exagération que cette thèse n'aurait pas pu aboutir sans sa lumineuse présence.

À Jade et aux miens ;

*À la maison natale,
Oikos unique qu'il a fallu quitter.*

Sommaire

Sommaire	9
----------------	---

Tableau des références aux œuvres	11
---	----

Introduction : Penser la fiction contemporaine au regard des enjeux environnementaux...et inversement	13
--	-----------

Première partie : Habiter l'oïkos. Imaginaire littéraire de la crise environnementale ...	37
--	-----------

Chapitre 1. De l'élaboration d'une pensée environnementale à la naissance d'un imaginaire littéraire	39
---	-----------

I. « Symptômes » de la crise environnementale et leur traduction en littérature	39
II. Leitmotivs de la crise environnementale	58
III. Tableaux de l'Anthropocène	77

Chapitre 2. Ne plus savoir habiter le monde.....	97
---	-----------

I. Ruptures avec l'oïkos	99
II. Le leitmotiv de la guerre, ou l'illustration du rapport conflictuel entre les hommes et leur oïkos	128

Chapitre 3. Récits de l'ailleurs	153
---	------------

I. Du récit de l'abandon à l'utopie de l'ailleurs	153
II. Écrire demain	168
III. La catastrophe environnementale	184
IV. La ruine et la trace : symptômes de la fin	202

Deuxième partie : Habiter ensemble. Caractéristiques d'une crise de l'humain	225
---	------------

Chapitre 4. De la crise environnementale à la crise sociale : Motifs de l'exclusion ...	229
--	------------

I. Les enjeux sociopolitiques de la crise environnementale.....	231
II. Exclusion systématique de « l'homme-déchet »	248

Chapitre 5. Errances ontologiques.....	277
I. Identités à la dérive.....	278
II. Qui est l'animal ? Identités en fusion.....	296
III. Défaillance des rapports sociaux : l'incapacité d'habiter <i>ensemble</i>	307
IV. Le rejet de la filiation biologique	329
 Chapitre 6. Entre extinction et évolutions de l'espèce humaine	347
I. La menace d'une extinction	348
II. En finir avec l'homme	360
III. Posthumanisme et transhumanisme : créer l'humain parfait	370
 Troisième partie : Habiter les mots. La possibilité d'une écologie littéraire	403
 Chapitre 7. Ce que nous comprenons	407
I. Ce que l'on connaît : un regard savant sur le monde	408
II. Ce que l'on croit : dogmes et foi	429
III. Ce que l'on sent : d'autres modes de connaissance de l' <i>oikos</i>	450
 Chapitre 8. Questions d'engagement : vers une autonomie de l'écriture	471
I. Figures du « monkeywrenching » dans le récit fictif.....	472
II. Illustration d'un engagement de l'écriture : La caractérisation genrée des personnages...	482
III. Pertinence et degré de l'engagement des auteurs.....	503
 Chapitre 9. (D)écrire l'environnement, entre représentations et réinventions	525
I. Représenter l'environnement comme paysage.....	527
II. Réinventer l'écriture, recréer la nature	545
III. Un déracinement du réel	565
 Chapitre 10. Histoire(s) de... Habiter le monde en le racontant	595
I. Les histoires dans l'histoire : de l' <i>homo litteratus</i>	596
II. Transmission des histoires, survie de la poésie	614
 Conclusion : Les mots - demeure(nt).....	641
Bibliographie.....	649
Index.....	673

Tableau des références aux œuvres

Afin de faciliter la lecture, nous avons adopté, pour la citation des œuvres du *corpus* premier, le système de référence suivant :

Michel Houellebecq, <i>La Possibilité d'une île</i>	Houellebecq, <i>PUI</i>
Linga Hogan, <i>People of the Whale</i>	Hogan, <i>PW</i>
Éric Chevillard, <i>Oreille Rouge</i>	Chevillard, <i>OR</i>
Éric Chevillard, <i>Sans l'orang-outan</i>	Chevillard, <i>SOO</i>
Margaret Atwood, <i>Oryx and Crake</i>	Atwood, <i>OC</i>
Margaret Atwood, <i>The Year of the Flood</i>	Atwood, <i>YOF</i>
Margaret Atwood, <i>MaddAddam</i>	Atwood, <i>MA</i>
Volodine, <i>Nos animaux préférés</i>	Volodine, <i>NAP</i>

Pour la référence complète des œuvres, se référer à la bibliographie.

Traductions

Dans un souci de fluidité, les œuvres sont citées en français dans le texte, et leur version originale est donnée en note de bas de page. Dans le cas où la version originale est plus pertinente, ou quand la traduction nous semble faire défaut, cela est bien sûr indiqué dans le texte ou en note de bas de page. Dans le cas des œuvres dont nous utilisons une traduction publiée, pour faire référence aux deux versions, nous utilisons « VO » pour indiquer la « Version Originale » et « VF » pour la Version Française ».

Exemple : Atwood, *OC*, *op.cit.*, p.341 (VO), p. 349 (VF).

Introduction

Penser la fiction contemporaine
au regard des enjeux environnementaux
...et inversement

Habiter le monde dans l'ère de l'Anthropocène

Habiter, c'est vivre à l'échelle locale dans sa maison, dans un village, une ville, une région qui nous est familière et qui a participé à notre construction en tant qu'individu. Mais habiter c'est aussi occuper, à l'échelle mondiale, une planète que nous, humains, avons transformée en habitat.

Toutefois, ce monde que nous habitons ressemble de moins en moins à celui que nous *croyons* habiter. Depuis deux siècles environ, les océans sont moins propres, la température de la planète augmente et les espèces animales disparaissent. Les glaciers fondent et les usines nées de l'industrialisation rejettent des fumées officiellement nocives pour les hommes¹. Comment habiter désormais un monde devenu hostile à la survie du monde vivant ? En ce début de millénaire, la dégradation notoire de l'environnement semble constituer, à l'échelle mondiale, l'un des sujets de préoccupation actuels les plus importants pour l'humanité.

De fait, ce monde a tant changé qu'il semble avoir basculé dans une nouvelle ère. Des géologues s'accordent notamment à dire que, dans ce contexte, l'époque de l'Holocène, vieille d'environ dix mille ans, est obsolète. L'espèce humaine aurait si profondément et irrévocablement modifié le cours des choses qu'il serait possible que la planète soit entrée dans une toute nouvelle ère géologique : l'Anthropocène. Du grec ancien *anthropos*, « l' être humain » et *kainos* « nouveau », ce néologisme proposé au début du XXI^e siècle par le chimiste de l'atmosphère Paul Crutzen met au jour le caractère profondément androgénique du bouleversement observé². Dans *Voyage dans l'Anthropocène*³, le glaciologue Claude Lorius et le journaliste Laurent Carpentier expliquent que l'homme est désormais « la principale force géologique » au monde :

[...] depuis le XIX^e siècle, comme le montrent les courbes comparées des températures et des gaz à effet de serre analysés dans les glaces des pôles, nous transformons la Terre tel qu'aucun autre événement cosmique, tellurique ou géologique ne l'a fait de manière aussi brutale depuis des millions d'années. Nous avons changé d'ère⁴.

¹ La question du genre se pose, et celle de la possibilité d'une écriture épicienne dans l'ensemble de la présente

² Voir Will Steffen, Jacques Grivevald, Paul Crutzen et John McNeill, « The Anthropocene : Conceptual and Historical Perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, volume 369, n°1938, 2011, p. 842-867.

³ Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'Anthropocène, cette nouvelle ère dont nous sommes les héros*, Arles, Actes sud, 2010.

⁴ Claude Lorius et Laurent Carpentier, *ibid.*, p. 12.

Aussi l'activité humaine, si importante depuis la révolution industrielle, semble-t-elle faire de l'Holocène une ère révolue. Bill McKibben, célèbre environnementaliste américain, se désole d'ailleurs de ce bouleversement : « Tout comme nous, notre agriculture s'est adaptée à l'Holocène, la période de onze mille ans de stabilité climatique que nous traînons désormais...dans la poussière⁵ ». L'avènement de l'Anthropocène signifierait la fin d'une stabilité, d'un équilibre général du monde. Cet âge de l'Homme ne constitue pas la marque d'un succès triomphant du mode de vie humain, mais plutôt celle de ses limites. Les réalités de l'Anthropocène sont en effet marquées par une crise⁶ qui occupe les esprits contemporains. Celle-ci est une véritable crise de l'environnement, selon la définition de « l'environnement » par le critique américain Lawrence Buell : « Par “environnement(al)”, je me réfère à la fois aux dimensions “naturelles” et “artificielles” du monde palpable⁷ ». Elle constitue donc à la fois une mise en danger des écosystèmes et du monde naturel mais aussi, et de façon plus générale, une prise de conscience de la fragilité de ce qui nous *entoure*, c'est-à-dire le monde artificiel et naturel, l'humain et le non-humain.

Dans le contexte de l'Anthropocène, cette crise de l'environnement est entièrement liée à la révélation du caractère inexorable de notre empreinte sur le monde⁸. Et si l'hypothèse

⁵ « Just like us, our crops are adapted to the Holocene, the 11,000-year period of climatic stability we're now leaving... in the dust. », Bill McKibben, « Global Warming's Terrifying New Math », *Rolling Stones.com*, 19 juillet 2012. URL : <http://www.rollingstone.com/politics/news/global-warmings-terrifying-new-math-20120719>, consulté le 27 janvier 2016. Notre traduction.

⁶ Nous approfondissons le terme de « crise » dans le chapitre 1, p. 39.

⁷ By “environment(al)” I refer both to “natural” and “human-built” dimensions of the palpable world », Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World ; Literature, Culture, and Environment in the U.S and Beyond*, Cambridge et Londres, The Belknap press of Harvard University Press, 2001, p. 3. Par ailleurs, Stéphanie Posthumus propose une étude intéressante du substantif « environnement » dans laquelle elle rappelle que ce terme issu d'un mot français évoquant le voisinage, s'est ensuite imprégné du sens donné par sa traduction anglaise « environment ». Depuis les années 1970, le mot « environnement » reflète les préoccupations « environnementales » au sens où l'entend Lawrence Buell. Voir Stéphanie Posthumus, « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s) Raison Publique*, n° 17, hiver 2012, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 17-18.

⁸ Nous assumons une définition large et globalisante du « monde », c'est-à-dire que nous désignons par là l'espace terrestre habité par l'humain et le non-humain.

scientifique de l'Anthropocène est contestable⁹, elle permet toutefois de cristalliser une préoccupation avérée dans notre société¹⁰.

Cette préoccupation prend ses racines dans les débuts historiques de l'industrialisation de l'Occident. Les historiens Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz situent les débuts de l'Anthropocène à la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire au début de la révolution industrielle¹¹. Quant à la prise de conscience de l'empreinte considérable de l'activité humaine sur le monde, ils l'identifient déjà dans *Les Époques de la nature* de Buffon en 1780¹². Au XIX^e siècle, il semble que c'est plus généralement le rapport entre les hommes et la nature qui est bouleversé par l'ère du progrès. Les travaux décisifs des naturalistes comme Lamarck ou Darwin initient une nouvelle approche du non-humain et une redéfinition de l'humain. L'invention du terme « écologie » par le biologiste allemand Ernst Haeckel en 1866 est révélatrice d'un intérêt pour les rapports entre les organismes avec leur environnement. Parallèlement, les mouvements romantique et transcendantaliste (en Amérique du Nord) affirment la volonté de décrire un « sentiment de la nature » par lequel les individus éprouvent un lien d'échange entre soi et le monde. De ce fait, le romantisme rejette une vision utilitariste du monde et une vision purement instrumentale des lieux. Sciences et littératures se rejoignent donc dans une élaboration épistémologique où la nature n'est plus extérieure mais étroitement liée à l'ontologie humaine.

Le sens profondément politique du substantif « écologie » n'apparaît que dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Il semble que la pensée et les discours sur notre rapport au monde aient alors été bouleversés par un contexte général invitant, en Europe comme Outre-Atlantique, à mettre à distance les paradigmes préexistants. Autour des années 1960-1970, la croissance démographique et économique, le développement d'un mouvement pour la paix (incarné aux États-Unis par l'opposition à la guerre du Vietnam), l'émergence de la contre-

⁹ De nombreux géologues réfutent cette hypothèse, argumentant que la durée de l'existence humaine est moindre à une échelle temporelle géologique, où les couches géologiques se comptent en milliard d'années. Dans *L'Événement Anthropocène*, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz résument que « [...] si l'on rapporte l'histoire de notre planète à une journée de vingt-quatre heures, *Homo habilis* est apparu dans la dernière minute, l'Holocène se situe dans le dernier quart de seconde et la révolution industrielle dans les deux derniers millièmes de seconde ». Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 19.

¹⁰ Dans le cadre de cette étude, nous nous concentrerons sur une zone géographique nord-occidentale incluant l'Europe occidentale (la France) et l'Amérique du Nord.

¹¹ Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène, op.cit.*, p. 32.

¹² Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *ibid.*, p. 18.

culture, du mouvement féministe (et écoféministe), et celle de l'écologie profonde¹³ sont autant d'évènements favorisant la prise de conscience de l'importance d'habiter le monde de façon plus raisonnée¹⁴.

Dans *The Light-Green Society*¹⁵, Michael Bess retrace « la trajectoire inattendue du succès écologiste » en France. Il observe notamment que, dès les années 1960, le militantisme écologiste se transforme en mouvement politique moderne¹⁶. L'écologie provoque alors une véritable émulation politique, comme en témoignent la création d'un ministère de l'Écologie du Développement durable et de l'Énergie en 1971, la publication du premier numéro du journal écologique politique *La Gueule ouverte* en 1972, ou encore la candidature de l'écologiste René Dumont aux présidentielles de 1974, avant la création du parti « Les Verts », rendue officielle en 1982 après dix ans de présence dans les scrutins. Les idées collectives changent en faveur d'une responsabilisation des modes de vie. Dans un contexte caractérisé par un « large esprit de contestation » (notamment autour de mai 1968), « [l']accent est mis ici sur l'aliénation provoquée par le consumérisme¹⁷ » et la mondialisation.

Dans l'*Histoire du mouvement écologique américain*¹⁸ Gelareh Yvard-Djahansouz retrace l'intérêt pour l'environnement aux États-Unis en montrant comment il s'oriente progressivement vers le militantisme écologique. Observant l'effort de préservation et de conservation qui caractérise l'approche de l'environnement au XIX^e siècle, et qui constitue une « première vague¹⁹ », elle montre ensuite la rupture dans laquelle s'inscrivent les années 1960, alors que la prise de conscience d'une crise écologique devient évidente. La prospérité de la société américaine pendant les années 1950, et avec elle, la croissance économique, militaire, technologique et urbaine, ont un impact important sur l'environnement, et notamment sur la pollution²⁰. Dès lors, la prise de conscience collective d'une urgence à protéger l'environnement est rapide et s'exprime à travers de nombreuses actions militantes

¹³ Ce mouvement idéologique et philosophique né sous la plume d'Arne Næss en 1973 défend une valeur non utile et indépendante du monde non-humain. Nous le détaillons dans la suite de cette étude.

¹⁴ Ces raisons sont évoquées par Jim Dwyer dans *Where the Wild Books are ; A Field Guide to Ecofiction*, Reno, University of Nevada Press, 2010, p. 29.

¹⁵ Michael Bess, *La France vert clair ; écologie et modernité technologique 1960-2000* [*The Light-Green Society ; Ecology and Technological Modernity in France, 1960-2000*], traduction par Christophe Jacquet, Seyssel, Champ Vallon, « L'environnement a une histoire », 2003.

¹⁶ Michael Bess, *ibid.*, p. 102.

¹⁷ Michael Bess, *ibid.*, p. 106.

¹⁸ Gelareh Yvard-Djahansouz, *Histoire du mouvement écologique américain*, Paris, Ellipses, « Les Essentiels », 2009.

¹⁹ Gelareh Yvard-Djahansouz, *ibid.*, p. 19.

²⁰ Gelareh Yvard-Djahansouz, *ibid.*, p. 86.

(la création du premier « Earth Day », par exemple, ou l'émergence de partis politiques verts). Par ailleurs, Gelareh Yvard-Djahansouz note que ce glissement d'un souci de conservation de la nature à une véritable prise de conscience politique marque également un passage d'une « préoccupation quelque peu élitiste²¹ » vers une démocratisation en mouvement populaire qui ne cesse, encore aujourd'hui, de voir ses modes d'actions se multiplier²². Relevons l'émergence en parallèle, et dans le monde entier, d'organisations non gouvernementales environnementales (ONGE) telles que WWF en 1961, ou Greenpeace en 1970. Les exemples de cette mobilisation en faveur de l'environnement foisonnent pour une période qui s'impose comme le vivier idéologique de la pensée environnementale contemporaine.

Ces préoccupations sont encore vives aujourd'hui. En politique, notamment, il semble que les échecs des derniers sommets internationaux sur l'environnement, qu'il s'agisse des « sommets de la Terre » organisés par l'ONU ou des « Conférences des Partis » (« COP ») annuelles, ont fait de la Conférence de Paris sur le climat de 2015 un événement décisif pour l'avenir de l'humanité. L'objectif majeur de cette réunion entre 190 états était en effet de limiter le réchauffement mondial de 1,5 à 2 degrés jusqu'à 2100. Lors de son discours d'ouverture de l'événement, le président français François Hollande déclare que « [...] jamais l'enjeu d'une réunion internationale n'avait été aussi élevé, car il s'agit de l'avenir de la planète, de l'avenir de la vie²³ ». Le discours politique reflète donc désormais de façon très explicite l'urgence qui caractérise la situation environnementale actuelle.

D'autres crises politiques en marge de ces rendez-vous officiels montrent qu'une préoccupation majeure émane non seulement de la sphère politique, mais aussi, et d'abord, des citoyens indignés et préoccupés par la dégradation de l'environnement. En France, les polémiques autour de la construction d'un aéroport à Notre Dame des Landes²⁴, ou de celle d'un barrage à Sivens (révoquée après l'abandon du projet), incarnent une résistance vigoureuse à la perpétuation d'un fonctionnement sociétal basé sur l'industrie et sur des ressources polluantes. Outre-Atlantique, la construction de l'oléoduc Keystone, permettant de favoriser

²¹ Gelareh Yvard-Djahansouz, *ibid.*, p. 17.

²² Elle évoque une « quatrième vague » du mouvement écologique qui naît avec l'émergence d'un militantisme écologique populaire, souvent issu des minorités sociales et ethniques américaines. Gelareh Yvard-Djahansouz, *ibid.*, p. 134.

²³ François Hollande, « Discours du président de la République en ouverture de la COP21 », consultable en ligne sur le site de l'Élysée. [En ligne] URL : <http://www.elysee.fr/declarations/article/discours-du-president-de-la-republique-en-ouverture-de-la-cop21/>. Consulté le 21 avril 2016.

²⁴ Voir par exemple le dossier de presse de *L'Express*, « Notre Dame des Landes, l'aéroport de la discorde ». [En ligne] URL : http://www.lexpress.fr/actualite/politique/notre-dame-des-landes-l-aeroport-de-la-discorde_1494675.html ou celui de *Médiapart*, « Dossier : l'aéroport de la discorde » [en ligne]. URL : <https://www.mediapart.fr/journal/economie/dossier/dossier-laeroport-de-la-discorde>, consulté le 21 avril 2016.

le transport de sables bitumeux du Canada au Mexique, a suscité de vives contestations avant d'être finalement abandonné²⁵. Cette indignation civile révèle une prise de conscience collective traduite par des mouvements d'action importants.

« Culture fictionnelle » de la crise environnementale : la naissance d'un imaginaire social

Cette prise de conscience fait émerger un véritable imaginaire social de la crise environnementale qui montre des spécificités dans la culture nord-occidentale. Depuis quelques décennies, un nombre important de films documentaires sont consacrés aux enjeux environnementaux de l'Anthropocène. Depuis la production d'œuvres comme *An Inconvenient Truth*²⁶, le documentaire de sensibilisation sur le réchauffement climatique mettant en scène les conférences d'Al Gore, de très nombreuses œuvres révèlent les réalités de l'Anthropocène, comme par exemple *Home* de Yann Arthus Bertrand²⁷, *Le Syndrome du Titanic* de Nicolas Hulot et Jean-Albert Lièvre²⁸, ou encore *Into Eternity* de Michael Madsen²⁹. Récemment, le documentaire *Demain*³⁰, sorti au moment de la COP21, a rencontré un grand succès et a remporté le César 2016 du meilleur film documentaire.

Si ces documentaires montrent un intérêt particulier pour la crise environnementale, de nombreuses œuvres cinématographiques fictives naissent également autour du sujet. Le succès des films hollywoodiens imaginant que les menaces réelles de la crise environnementale s'abattent sur notre monde n'est plus à démontrer. Aussi voit-on se multiplier les « films-catastrophes » mettant en scène des personnages menacés par des cataclysmes surpuissants (*The Day After Tomorrow*³¹, *2012*³²). On ne compte plus non plus les scénarios eschatologiques où l'état critique de la planète est à l'origine d'une disparition de l'espèce humaine, comme c'est le cas dès 1979 dans *Mad Max*³³, et depuis dans *I am a*

²⁵ Voir par exemple Lucie Robequain, « L'Amérique tiraillée entre écologie et croissance », *Les Échos*, 18 avril 2013. [En ligne] URL : http://www.lesechos.fr/18/04/2013/LesEchos/21420-034-ECH_1-amerique-tiraillee-entre-ecologie-et-croissance.htm#86v2I1xMokghcSMC.99, consulté le 21 avril 2016.

²⁶ Davis Guggenheim, *An Inconvenient Truth*, Paramount Classics, États-Unis, 2006.

²⁷ Yann Arthus-Bertrand, *Home*, Europacorp Distribution, France 2009.

²⁸ Nicolas Hulot et Jean-Albert Lièvre, *Le syndrome du Titanic*, Mandarin Cinéma, Mars Films, WLP, TF1 Films Production, France, 2009.

²⁹ Michael Madsen, *Into Eternity*, Chrysalis Films, Danemark, 2010.

³⁰ Mélanie Laurent et Cyril Dion, *Demain*, Mars Distribution, France, 2015.

³¹ Roland Emmerich, *The Day After Tomorrow*, 20th Century Fox, États-Unis, 2004.

³² Roland Emmerich, *2012*, Columbia Pictures, États-Unis, 2009.

³³ George Miller, *Mad Max*, Warner Bros, Australie, 1979.

*Legend*³⁴, *Interstellar*³⁵, et beaucoup d'autres œuvres. Ces scénarios qui se suivent et qui se ressemblent donnent l'impression de ressasser des inquiétudes de façon traumatique, en les répétant inlassablement dans l'objectif de faire sens d'une réalité qui dépasse la raison.

Le domaine artistique cherche aussi les moyens et les formes pour exprimer la crise environnementale. Le « Land Art », mouvement artistique consistant à inscrire l'art dans les paysages, peut parfois évoquer les enjeux écologiques contemporains. Les travaux de l'artiste américain Robert Smithson, par exemple, imaginent que la nature reprend ses droits sur une civilisation humaine invasive. C'est le cas dans son projet « Partially Buried Woodshell³⁶ », où une petite maison en bois est ensevelie sous de la terre, jusqu'à ce que sa structure cède sous le poids de l'élément naturel. L'artiste mexicain Alejandro Durán dénonce quant à lui, à travers son projet artistique « Washed up³⁷ », l'excédent de déchets qui recouvre la planète. Ses travaux consistent à superposer sur des paysages naturels (comme une plage) des déchets colorés et regroupés, déjà présents mais rendus visibles par la démarche artistique. L'artiste populaire anonyme Banksy, connu pour son art urbain, intègre souvent dans ses œuvres des problématiques écologiques (comme par exemple les œuvres « I don't believe in Global Warming », « Green graffiti » ou « I remember when all this was trees³⁸ »).

De nombreuses œuvres vidéo-ludiques font également état d'une dégradation générale du monde en imaginant des univers détruits à laquelle l'humanité n'a pas résisté, ou à l'inverse, des mondes à sauver au moyen d'une exploitation raisonnable de l'environnement. C'est le cas de jeux comme *Fallout*³⁹ ou *Eco*⁴⁰, qui sont autant de révélateurs de préoccupations et de fantasmes collectifs bien réels. Dans le premier, une guerre nucléaire a éradiqué une grande partie de l'humanité qui a laissé derrière elle un monde en ruines. L'action est motivée par la recherche d'une puce pouvant décontaminer l'eau et donc permettre la survie de l'humanité. Dans le deuxième jeu, les joueurs doivent construire des villes tout en respectant les écosystèmes et assurer l'équilibre environnemental de la planète.

La richesse des formes par lesquelles s'expriment ces problématiques rend évidente l'émergence d'une « culture fictionnelle » de la crise environnementale. Analysant en

³⁴ Francis Lawrence, *I Am a Legend*, Warner Bros, États-Unis, 2007.

³⁵ Christopher Nolan, *Interstellar*, Warner Bros, États-Unis, 2014.

³⁶ Robert Smithson, *Partially Buried Woodshell*, Kent State University, 1970.

³⁷ Alejandro Durán, projet « Washed Up », Wilson College, Hazan Projects et Ville de Montréal, 2016.

³⁸ Banksy. [En ligne] URL : <http://www.banksy.co.uk>, consulté le 21 avril 2016.

³⁹ *Fallout*, Interplay Entertainment, 1997-2015.

⁴⁰ *Eco*, Strange Loop Games, 2015.

particulier les œuvres vidéo-ludiques contemporaines, le philosophe Jean-Marie Schaeffer affirme qu’

[...] il est indéniable que les jeux vidéo sont en train de prendre une place de plus en plus grande dans l’imaginaire – et donc dans la culture fictionnelle – de nos enfants et petits-enfants, comme en témoigne notamment le fait que leur forme ludique originaire est de plus en plus souvent le point de départ pour des *représentations* fictionnelles, au sens canonique du terme, par exemple des films ou des séries télé⁴¹.

Les thématiques développées dans les jeux-vidéos, mais aussi dans les œuvres cinématographiques, les projets artistiques, les bandes-dessinées ou les séries de télévision, ne sont donc pas négligeables dans la mesure où elles permettent de révéler un imaginaire, c’est-à-dire un réseau de représentations mentales qui témoignent de notre époque. Cet imaginaire collectif né des fictions constitue un imaginaire social. Pierre Popovic décrit l’imaginaire social comme « [...] ce rêve éveillé que les membres d’une société font, voient, lisent et entendent et qui leur sert d’horizon de référence pour tenter d’appréhender, d’évaluer et de comprendre la réalité dans laquelle ils vivent⁴² ». Il est cet ensemble de représentations « organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d’art⁴³ » qui permet de comprendre ce qui caractérise la culture d’un groupe social dans une approche synchronique.

L’imaginaire social de la crise environnementale se caractérise plus précisément par un certain nombre de thèmes tels que l’angoisse eschatologique générée par la crise, les scénarios post-apocalyptiques imaginant des catastrophes, l’insistance sur ce qui n’existe plus, ou encore l’expression d’une nostalgie pour une époque où les symptômes anxiogènes de la crise environnementale n’étaient pas si visibles et prégnants. Cet imaginaire traverse de très nombreuses œuvres fictives que Christian Chelebourg réunit sous le terme d’« écofictions ». Celles-ci sont, pour le critique littéraire, l’expression d’une « diégétisation » de la réalité : « Les données s’organisent en scénarios et par là même elles se fictionnalisent⁴⁴ [...] ». Or cette fictionnalisation permet précisément l’expression de l’imaginaire social. Les œuvres

⁴¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999, p. 11.

⁴² Pierre Popovic, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir », *Pratiques*, n°151/152, décembre 2011, p. 7-38, p. 29.

⁴³ Pierre Popovic, *idem*.

⁴⁴ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012, p. 8.

qu'il choisit pour catégoriser cet imaginaire sont des documentaires, des fictions cinématographiques mais aussi des fictions littéraires.

Une approche littéraire des problématiques écologiques

De l'émergence, depuis plus d'un siècle, d'œuvres traduisant les préoccupations liées à ce que nous appelons désormais l'Anthropocène, naissent la nécessité et le grand intérêt d'analyser ces œuvres littéraires. Lawrence Buell, l'un des initiateurs du mouvement de l'écocritique, articule la question suivante : « Qu'apportent, si cela est possible, la littérature et les autres arts, et les critiques qui les analysent, dans une période de crise environnementale⁴⁵ ? ». L'intérêt est bien de répondre à cette question, en se concentrant notamment sur les œuvres littéraires. Chelebourg souligne également l'importance de l'étude littéraire dans le contexte de crise environnementale : « Si l'approche littéraire peut encore servir à quelque chose dans le monde pragmatique qui est le nôtre, c'est bien en mettant au service d'un décryptage des discours dominants son expertise en matière d'analyse des langages, des signes et des symboles, sa capacité à débusquer le sens des imaginaires dont la circulation façonne les mentalités⁴⁶ ». Jean-Paul Engélibert, qui offre une analyse des œuvres post-apocalyptiques dans *Apocalypses sans royaume*, défend plus particulièrement l'intérêt, en littérature, de la fiction :

Parce qu'un bouleversement historique s'éprouve avant de se penser, la fiction permet mieux que les discours abstraits de l'appréhender dans la douleur, le trouble, le malaise de son actualité. Parce que la théorie critique se distingue mal de l'idéologie, parce que l'analyse historique du présent paraît mal assurée, la littérature, qui ne prétend pas tenir un discours de vérité, se révèle particulièrement précieuse⁴⁷.

Ainsi apparaît la fonction la plus intéressante des fictions littéraires, qui est d'appréhender sans souci de vérité les réalités douloureuses et anxiogènes qui caractérisent l'ère de l'Anthropocène. Pour Blanche Cerquiglini, la fiction littéraire est d'autant plus intéressante qu'elle propose de mettre à distance l'urgence qui caractérise les autres modes de

⁴⁵ « What, if anything, do literature and the other arts, and scholars of them, have to bring to the table at a time of environmental crisis? », Lawrence Buell, « Literature as Environmental Thought Experiment », dans Donald K. Swearer, *Ecology and the Environment: Perspectives from the Humanities*, Harvard University Press, 2009, p. 21. Notre traduction.

⁴⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 11.

⁴⁷ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 10.

communication contemporain : « [l]e détour par la fiction est une médiation nécessaire à la saisie du réel, face à l'immédiateté de l'actualité⁴⁸ ». Puisque la littérature constitue un autre mode pertinent de représentation de la réalité, et qu'elle participe elle aussi de l'imaginaire social, on peut se demander comment elle intègre plus précisément les problématiques de la crise environnementale dans le contexte de l'Anthropocène. Analysant les œuvres au regard des problématiques environnementales, Lawrence Buell identifie en littérature la présence d'une certaine « imagination environnementale⁴⁹ ».

Cette définition se concentre toutefois sur des œuvres traitant des questions environnementales en dehors de la fiction. Elle repose sur des auteurs dont la figure de proue est Henry David Thoreau, et particulièrement son essai *Walden*⁵⁰. Confirmant le caractère canonique de cet ouvrage, Lambert Barthélémy explique que « l'émergence d'un imaginaire environnemental dans la vie intellectuelle occidentale⁵¹ » trouve ses racines dans le XIX^e siècle, au moment de l'industrialisation des sociétés nord-occidentales. Il voit notamment dans l'écriture transcendantaliste de Thoreau mais aussi de Ralph Waldo Emerson, qui publie son essai *Nature* en 1836, « une sorte d'été indien du romantisme⁵² » qui révèle une problématisation de notre rapport à la nature :

[...] Emerson et Thoreau entreprirent [...] de reformuler l'idée de nature issue des romantismes européens pour la rattacher à celle d'habitation *raisonnable* du monde, d'infléchir, pour le dire autrement, le sentiment sublime de la nature vers la recherche d'une bonne manière d'être (d'une éthique) face à la nature⁵³ [...]

Thoreau et Emerson ont créé « un socle conceptuel » solide sur lequel peut être élaborée une pensée environnementale en littérature, et auquel est venu s'ajouter la tradition du « nature writing » dont d'autres auteurs américains comme John Muir et Aldo Leopold constituent les hérauts.

Toutefois, notre époque étant marquée par une crise écologique anachronique aux écrits du XIX^e siècle, elle se distingue par un nouvel élan qui trouve son origine dans les

⁴⁸ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 303.

⁴⁹ Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

⁵⁰ Henry David Thoreau, *Walden* [1854], Londres, Collector's Library, 2004.

⁵¹ Lambert Barthélémy, « Introduction ; Imaginer l'environnement aujourd'hui », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 9-15, p. 9.

⁵² Lambert Barthélémy, *idem*.

⁵³ Lambert Barthélémy, *idem*.

années 1960-1970. Si nous avons noté à quel point cette époque marque une période charnière dans l'élaboration d'une pensée environnementale et dans une prise de conscience des problématiques écologiques, il apparaît que c'est aussi le cas en littérature. La publication de *Silent Spring*⁵⁴ de Rachel Carson en 1962 constitue l'un des marqueurs d'un renouveau de l'écriture environnementale qui devient aussi et surtout une pensée de la *crise* environnementale. Dans son essai *Littérature et environnement*⁵⁵, Alain Suberchicot justifie ce succès par la qualité esthétique de l'œuvre : « Rachel Carson sait l'inconvénient qu'il y a à nommer tous les produits chimiques répandus dans les champs et autres lieux de culture ou d'élevage. Il existe néanmoins dans son texte une poétique de la peur attachée à l'étrangeté des termes de la chimie⁵⁶ ». En fait, l'ouvrage de Rachel Carson constitue moins un rapport scientifique qu'un essai littéraire qui fait vibrer, par l'écriture au sujet des pesticides, l'imaginaire de la crise environnementale. C'est cette qualité proprement littéraire qui fait, selon Alain Suberchicot, le succès de l'œuvre. Par ailleurs, des œuvres fictives ont également eu une grande influence à la même époque, comme *The Monkey Wrench Gang*⁵⁷ d'Edward Abbey ou *Ecotopia*⁵⁸ d'Ernest Callenbach. Dans son anthologie littéraire américaine, Jim Dwyer observe, dans les années 1970, « the greening of literature⁵⁹ », c'est-à-dire un intérêt croissant des fictions littéraires pour le sujet écologique. Il cite environ soixante-cinq œuvres entre 1970 et 1979. Bien que la littérature à propos de l'environnement ait été grandement influencée par la non fiction, il apparaît donc qu'elle est également prise en charge par des œuvres de fiction participant à l'élaboration d'un imaginaire social.

Plusieurs cadres théoriques récents entourent l'analyse littéraire de ces œuvres. Si toutes proposent des pistes d'un grand intérêt, elles peuvent aussi présenter des limites qu'il paraît essentiel de souligner.

Il semble d'abord essentiel d'appréhender l'intérêt sociologique des œuvres littéraires, dans la mesure où il est difficile de séparer la littérature des sociétés qui la font naître. Il paraît donc pertinent d'utiliser des outils critiques permettant de comprendre comment l'œuvre

⁵⁴ Rachel Carson, *Printemps Silencieux* [*Silent Spring*, 1962], traduction par Jean-François Gravrand, Marseille, Wildproject, 2014.

⁵⁵ Alain Suberchicot, *Littérature et environnement ; pour une écocritique comparée*, Honoré Champion, Collection « Unichamp Essentiel », Paris, 2012, p. 21.

⁵⁶ Alain Suberchicot, *ibid.*, p. 21.

⁵⁷ Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang* [1975], New York, Harpers Collins, « Perennial Books », 2000; *Le Gang de la clef à molette*, traduction par Pierre Guillaumin, Paris, Éditions Gallmeister, 2006.

⁵⁸ Ernest Callenbach, *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston* [1977], New York, Banyan Tree Books, 2004.

⁵⁹ Jim Dwyer, *Where the Wild Books Are*, *op.cit.*, p. 28.

littéraire peut se faire le témoin du social, afin de saisir comment la littérature exprime les complexités de la crise environnementale contemporaine. L'évocation de l'imaginaire social invoque de façon logique le champ récent de la sociocritique, apparu dans les années 1970. Pierre Popovic explique que l'idée que la littérature est un outil de sociologie est à l'origine d'une lecture sociocritique des textes :

Ce qui est appelé "littérature" est ce qui résulte d'une formalisation problématique de l'imaginaire social, aussi bien au niveau du système générique qu'au niveau des textes : un roman est en interaction dynamique majeure avec la narrativité ambiante, c'est-à-dire avec les façons de raconter l'histoire de la société et les événements qu'elle vit⁶⁰.

L'intérêt des œuvres littéraires est donc qu'elles formalisent une « narrativité » existant en puissance dans la société. Cette formalisation n'est pas mimétique mais elle opère un détournement, une critique, ou au moins une transformation du réel. Pour Pierre Popovic, cette fonction essentielle de la littérature lui permet, plus que les autres médias, « d'installer une distance sémiotique à l'intérieur et à l'égard de cet imaginaire social » au moyen de « modes de sémiotisation⁶¹ » de la réalité. Ainsi, la sociocritique propose de « dégager la socialité des textes » au moyen d'une « herméneutique sociale des textes⁶² » qui commence fondamentalement par l'analyse de leur forme.

D'autres approches théoriques, cette fois-ci littéraires, sont résolument plus orientées vers l'environnement. Depuis les années 1990, l'analyse littéraire concentrée sur les motifs environnementaux est la spécialité de l'écocritique (« ecocriticism »). Aux États-Unis, l'association ASLE⁶³ fondée en 1992 permet de réunir les chercheurs intéressés par l'analyse écocritique qui consiste, selon la définition canonique de Cheryll Glotfelty, en « [l]'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique⁶⁴ ». Cette définition large montre que l'écocritique ne consiste pas uniquement en l'analyse de la crise qui caractérise notre

⁶⁰ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op.cit.*, p. 30.

⁶¹ Pierre Popovic, *idem*. Les cinq modes majeurs de sémiotisation de la réalité par les œuvres littéraires selon Pierre Popovic sont la narrativité (faisant émerger des fictions latentes), la poéticité (la présence de métaphores), les « régimes cognitifs » (des « façons de connaître ou de faire connaître »), l'iconicité (le recours aux images), et la théâtralité.

⁶² Pierre Popovic, *ibid.*, p. 16.

⁶³ « Association for the Study of Literature and Environment »

⁶⁴ « Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment », Cheryll Glotfelty, « Introduction; Literary Studies in an Age of Environmental Crisis », Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (ed.), *The Ecocriticism Reader ; Landmarks in Literary Ecology*, Athènes et Londres, The University of Georgia Press, 1996, p XV-XXXVII, p. XVIII. Notre traduction.

rapport à l'environnement, mais plutôt celle de l'environnement en général. Observant les différentes « vagues » de l'écocritique, Lawrence Buell, qui s'impose comme une référence dans le champ, note en effet que la première vague de l'écocritique, jusqu'au début des années 2000, se consacrait à l'étude de l'environnement naturel dans les œuvres, en insistant particulièrement sur les espaces ruraux et sauvages⁶⁵. L'objectif était alors de réorienter la critique littéraire vers un engagement plus affirmé envers le monde non-humain, en assumant notamment une filiation idéologique avec l'écologie profonde. Cette approche, qui était essentiellement concentrée sur la littérature anglophone dans des milieux académiques anglophones, s'est toutefois essoufflée.

La deuxième vague a ensuite consisté en une ouverture non seulement géographique et thématique, mais aussi disciplinaire. Selon Lawrence Buell, elle va « bien au-delà des caractéristiques, pendant la première vague, des délimitations génériques, géographiques, et historiques⁶⁶ ». Si elle se détache de l'idéologie de l'écologie profonde, elle se consacre également à l'environnement comme espace urbain, reconsidérant le concept entier de « nature » selon ce que Lawrence Buell appelle le « human reshaping⁶⁷ », c'est-à-dire le fait que les hommes ont modifié l'ensemble de la planète, ne laissant aucun espace véritablement « naturel ». Par ailleurs, la deuxième vague est marquée par une ouverture vers l'Europe et le reste du monde, comme en témoigne par exemple la création du groupe européen EASLCE⁶⁸ en 2004. La deuxième vague se caractérise aussi par une prise en compte des problématiques contemporaines de la crise environnementale, notamment en abordant la notion de la justice environnementale⁶⁹. Selon Lawrence Buell, l'écocritique offre des « réponses » à l'angoisse générée par la crise à travers une « exégèse » de l'écriture sur le réchauffement climatique⁷⁰. Enfin, l'écocritique se distingue par un aspect profondément interdisciplinaire. Ursula Heise rappelle l'importance de créer des ponts entre les disciplines, notamment la science et la littérature, afin que l'analyse littéraire de l'environnement soit complète et pertinente⁷¹.

⁶⁵ Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *Qui parle*, volume 19, n°2, printemps/été 2011, p. 87-115.

⁶⁶ « far beyond the first's wave characteristic limitations of genre, geography, and historical epoch », Lawrence Buell, *ibid.*, p. 92.

⁶⁷ Lawrence Buell, *ibid.*, p. 93.

⁶⁸ « European Association for the Study of Literature, Culture and Environment ».

⁶⁹ Ursula Heise, elle-même membre d'ASLE, montre comment l'écocritique a basculé, en deux décennies, d'une préoccupation non anthropocentriste radicale empruntée à l'écologie profonde vers un intérêt solide pour le rapport social entre l'homme et son environnement. Ursula Heise, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *PMLA*, n°121, 2006, p. 503-516, p. 507. Nous décrivons le mouvement de la justice environnementale dans la deuxième partie de cette étude.

⁷⁰ Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », p. 102.

⁷¹ Ursula Heise, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *op.cit.*, p. 510.

L'écocritique s'impose donc comme un cadre théorique incontournable dans l'analyse littéraire de la crise environnementale. Toutefois, il faut noter que le mouvement a tendance à s'écarter du seul support littéraire. Comme le constate Greg Garrard :

De nombreux travaux des débuts de l'écocritique étaient caractérisés par un intérêt exclusif pour la poésie romantique, les récits de la "wilderness" et le "nature writing", mais dans les dernières années, ASLE s'est tourné vers une écocritique culturelle plus générale, en incluant l'étude de travaux scientifiques populaires, de films, d'œuvres télévisuelles, d'art ou d'architecture et d'autres artefacts culturels comme les parcs à thème, les zoos ou les centres commerciaux⁷².

Cette expansion de l'objet d'étude reflète l'intérêt pour les « études culturelles » (« cultural studies »), courant anglophone qui consiste à croiser l'ensemble des disciplines entre elles. Elle est intéressante dans la mesure où elle s'extrait de l'analyse des ouvrages canoniques du XIX^e siècle et propose une étude plus interdisciplinaire des problématiques environnementales. Cependant, cette diversification des objets d'étude classiques peut aussi signifier l'éloignement de l'analyse des textes, et, à plus forte raison, une sortie de la littérature. Comme l'observent Nathalie Blanc, Thomas Pughe et Denis Chartier, « [...] l'écocritique a tendance à évoluer selon deux axes distincts (mais souvent liés entre eux) : un axe politique et un axe poétologique⁷³ ». Les analyses écocritiques délaissent parfois le second axe au profit du premier, consacrant moins d'attention à l'étude littéraire qu'à celle des contextes politique, social, historique, ou philosophique des textes. De plus, l'écocritique assume son ancrage idéologique, quoique celui-ci soit désormais atténué. Or comme l'affirme Jean-Paul Engélibert à propos du bouleversement d'une ère par la crise : « Une caractéristique de cet état des choses est l'emboîtement des discours médiatiques et des analyses critiques les uns dans les autres⁷⁴ ». Il évoque une « confusion de la critique et de l'idéologie », qui nous paraît parfois menacer le projet de l'écocritique.

⁷² « Many early works of ecocriticism were characterised by an exclusive interest in Romantic poetry, wilderness narrative and nature writing, but in the last few years, ASLE has turned towards a more general cultural ecocriticism, with studies of popular scientific writing, film, TV, art, architecture and other cultural artefacts such as theme parks, zoos and shopping malls », Greg Garrard, *Ecocriticism*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 4. Notre traduction.

⁷³ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas PUGHE (dir.), « Littérature & écologie, vers une éco-poétique », *Écologie & politique*, n°36, volume 2, 2008, p. 15-28, p. 16.

⁷⁴ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 9.

Face à cette limite possible de l'écocritique, il est important de nommer les autres études qui ont émergé dans les dernières décennies et qui participent toutes, selon des modalités différentes, à l'élaboration d'une critique littéraire au regard de l'environnement, ou l'inverse. Nous pensons notamment à la géopoétique fondée par Kenneth White au début des années 1990, qui propose

une théorie-pratique transdisciplinaire applicable à tous les domaines de la vie et de la recherche, qui a pour but de rétablir et d'enrichir le rapport Homme-Terre depuis longtemps rompu, avec les conséquences que l'on sait sur les plans écologique, psychologique et intellectuel, développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde refondé⁷⁵.

Cette approche, qui se préoccupe d'une réparation du rapport entre l'humanité et le monde, assume toutefois une interdisciplinarité totale qui ne fait pas de l'objet littéraire une exception. Au contraire, Kenneth White écrit lui-même que le projet géopoétique doit « sortir du texte historique ou littéraire pour retrouver une poésie de plein vent⁷⁶ [...] ». Comme l'explique Rachel Bouvet, « [l]a géopoétique n'exclut *a priori* aucun mode d'expression, la dynamique de la pensée pouvant se déployer sous toutes les formes, que ce soit l'écriture, le dessin, la sculpture, la peinture, la photographie, l'installation in situ, l'aménagement de sentiers, de jardins, la musique⁷⁷ [...] ». De ce fait, cette approche ne saurait suffire à l'analyse littéraire des œuvres, d'autant plus qu'elle ne problématise pas non plus les enjeux de l'Anthropocène, se concentrant plutôt sur le lieu comme espace d'une inspiration poétique.

La géocritique, théorie développée par Bertrand Westphal dans les années 2000, se rapproche de l'écocritique en ce qu'elle s'attache à l'étude des textes littéraires⁷⁸. Toutefois, bien que cette approche, qui veut proposer « une nouvelle lecture de l'espace⁷⁹ » en cernant « la dimension littéraire des lieux⁸⁰ » s'affirme comme étant transdisciplinaire, elle met au

⁷⁵ Kenneth White, « Le grand champ de la géopoétique », kennethwhite.org. [En ligne] URL : <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁶ Kenneth White, *Le Plateau d'Albatros ; Introduction à la géopoétique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1994, p. 13.

⁷⁷ Rachel Bouvet, « Géopoétique, géocritique, écocritique: points communs et divergences », conférence présentée à l'université d'Angers le mardi 28 mai 2013. [en ligne] URL : https://rachelbouvet.files.wordpress.com/2013/05/confecc81rence_angers-28-mai-2013.pdf, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁸ Eric Prieto propose une comparaison solide des deux théories. Eric Prieto, « Geocriticism Meets Ecocriticism : Bertrand Westphal and Environmental Thinking », *Epistémocritique*, n°9, automne 2011. [En ligne] URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article238>, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes ; esquisse », dans Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 9-41, p. 18.

⁸⁰ Bertrand Westphal, *ibid.*, p. 34.

deuxième plan l'aspect sociopolitique de la question environnementale. Le délaissement du contexte de la crise environnementale⁸¹ dans son acception politique et social apparaît comme une limite située à l'autre extrême de celle qu'on pourrait reprocher à l'écocritique : quand l'une ne serait pas assez ancrée dans les enjeux du réel, l'autre le serait trop.

Enfin, l'étude des paysages proposée par Michel Collot⁸², qui n'est pas sans lien avec la « pensée-paysagère » du géographe et philosophe Augustin Berque, n'est pas étrangère aux théories précédentes. Selon Michel Collot, la notion d'écologie est cependant largement dépassée par celle du paysage, qu'il définit comme englobant ce qui est naturel et culturel :

Le paysage n'est pas seulement un milieu naturel, mais un bien culturel, auquel sont attachées de multiples valeurs et significations, qui concernent aussi bien l'individu que la collectivité. Ses enjeux sont économiques et sociologiques, tout autant qu'affectifs : écologiques au sens large d'une écologie symbolique⁸³.

Sa définition du paysage nous semble en fait assez proche de celle de l'environnement chez Lawrence Buell : l'un comme l'autre constitue ce qui nous entoure dans une acception complexe prenant en compte l'humain et le non-humain, le naturel et le culturel, et les multiples échanges et fusions entre les uns et les autres. Michel Collot évoque le caractère économique et sociologique que peut révéler le paysage, mais son approche est plutôt axée sur une lecture phénoménologique des textes. Si cette définition est intéressante, l'emploi de « paysage » plutôt que d'« environnement » peut être déroutant, puisqu'il peut renvoyer aux paysages de la littérature descriptive. De plus, il semble qu'il ne traduise pas aussi bien que le terme d'« environnement » la complexité des interactions entre l'homme et le monde qui caractérise la crise environnementale et l'ère de l'Anthropocène.

L'ensemble de ces propositions théoriques est intéressant et permet de montrer l'émulation provoquée par le rapprochement de la littérature et du sujet de la crise environnementale. Bien qu'elles se différencient toutes par des nuances, il nous semble que ces approches ont au moins toutes le point commun d'être en cours d'élaboration. Lawrence Buell lui-même parle de l'écocritique comme un « work in progress⁸⁴ » qui ne cesse d'évoluer. Toutes sont apparues récemment, ont d'abord été assimilées entre elles, ou à

⁸¹ Bertrand Westphal suggère d'ailleurs que l'affirmation d'une « crise » est simpliste, et qu'elle correspond plutôt à une modification des modes de représentations. Westphal, *ibid.*, p. 10.

⁸² Michel Collot, *La Pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes sud, 2011.

⁸³ Michel Collot, *ibid.*, p. 9.

⁸⁴ Lawrence Buell, « Ecocriticism : Some Emerging Trends », *op.cit.*, p. 105.

d'autres disciplines, ont été soupçonnées de ne rien apporter de nouveau à la réflexion en cours, puis ont été finalement acceptées par les milieux intellectuels, quoiqu'il reste encore à en solidifier les socles théoriques.

Lire et comprendre les fictions de l'Anthropocène

La richesse et la diversité des approches théoriques sur l'analyse littéraire de la crise environnementale suggèrent l'utilité d'une lecture à la croisée de ces interprétations. En effet, il nous semble qu'aucune de ces approches ne soit réellement à rejeter, tout comme aucune d'entre elles ne soit à adopter complètement. Dans la mesure où ces approches interagissent fondamentalement, leur croisement pourrait permettre une analyse littéraire qui soit à la fois concentrée sur la lecture des textes tout en prenant en compte un contexte culturel indéniablement influent et pertinent.

Il s'agit de trouver un équilibre entre les deux. Dans *Ce qui a lieu*, Pierre Schoentjes⁸⁵ rejette certaines des théories anglophones dont il retient « l'inconvénient de ne pas mettre suffisamment l'accent sur le travail de l'écriture⁸⁶ ». Il prend aussi ses distances avec les études culturelles américaines, argumentant que « [l']articulation du littéraire et de l'environnemental se fait selon d'autres logiques⁸⁷ [...] » et que l'attention portée sur les enjeux sociopolitiques ou idéologiques des textes littéraires détourne celle qui devrait être consacrée à la forme et à l'écriture. Si l'argument du délaissement du texte littéraire et de ses formes nous paraît tout à fait pertinent, celui d'une « pollution » de l'analyse esthétique par des questions extérieures doit être relativisé. En effet, ayant convenu que la littérature participe de l'imaginaire social, il nous semble important de ne pas ignorer les autres aspects qui le constituent.

En ce sens, il paraîtrait pertinent de croiser une analyse littéraire stricte, qui passerait par un attachement aux formes du textes, et une approche empruntée des « études culturelles »

⁸⁵ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu: Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2015.

⁸⁶ Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 16. C'est d'ailleurs ainsi qu'il justifie l'emploi du terme d'« écopoétique » plutôt que de la traduction littérale d'« *ecocriticism* ».

⁸⁷ Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 14. On voit naître dans cette remarque, et dans l'apparition d'un « nous » francophone dans l'argumentaire de Pierre Schoentjes, la très intéressante et très pertinente question des différences culturelles entre l'Europe et l'Amérique du Nord, qui est souvent à l'origine de discordances téléologiques sur la critique littéraire. C'est un sujet parfaitement abordé par Stéphanie Posthumus, qui se concentre sur la littérature française. Voir par exemple : Stéphanie Posthumus, « État des lieux de la pensée écocritique française », *Eco-zon@: European Journal of Literature, Culture, Environment*, n°1, volume 1, 2010, p. 148-154; ou « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s)*, op.cit., p. 15-31.

qui convoquerait, pour se formuler, les nombreuses autres disciplines qui permettent d'analyser un imaginaire social, comme la sociologie, la politique, la philosophie ou l'art. Aussi proposons-nous d'approcher les textes littéraires au moyen d'un va-et-vient équilibré entre le texte littéraire dans ses complexités narratologiques, thématiques, temporelles et poétiques, à partir duquel commencerait notre étude ; et le contexte contemporain de l'écriture des œuvres – celui de la crise environnementale dans l'ère de l'Anthropocène. L'origine de cette étude est toutefois bien les textes eux-mêmes, desquels il nous paraît possible d'analyser à la fois la qualité esthétique et poétique, mais aussi l'imaginaire traduisant des préoccupations et représentations collectives actuelles.

Cette approche nous permet d'aborder des fictions littéraires afin de nous interroger sur les particularités du traitement de la crise environnementale par la littérature. Il s'agit d'une part de comprendre comment les fictions littéraires participent de l'imaginaire⁸⁸ de la crise environnementale ; et d'autre part de s'interroger sur une possible spécificité littéraire, c'est-à-dire sur ce que peut apporter la littérature *en tant que littérature* à la fois à l'imaginaire social de la crise environnementale, mais aussi et plus généralement à la pensée contemporaine sur les enjeux de l'Anthropocène.

Pour mener à bien cette enquête, nous ferons référence au cadre théorique discuté précédemment, notamment à l'écocritique, en prenant soit de traduire, parfois littéralement, des approches et des problématiques qui n'ont pas encore complètement trouvé de public en France⁸⁹.

Puisqu'il apparaît que ce sont les fictions qui traduisent le mieux l'imaginaire d'une époque, nous proposons d'analyser plus particulièrement des œuvres qui, précisément par leurs récits fictifs, réinventent le monde problématique que nous habitons. Or il nous semble que c'est précisément ce qu'offre la lecture croisée, pour cette étude, de huit romans contemporains d'auteurs nord-occidentaux. Le *corpus* principal est ainsi composé d'œuvres françaises, canadienne et états-unienne. Parmi les œuvres françaises, nous retenons *La*

⁸⁸ Dans cette étude, nous entendons le terme d'« imaginaire » comme désignant à la fois un réseau d'images mentales qui témoignent des préoccupations sociales contemporaines et leurs représentations, et – en littérature – l'espace symbolique de l'irréel, de la rêverie et du possible où ces images se développent (qui est rendu possible par l'imagination).

⁸⁹ Notons toutefois les études importantes de Stéphanie Posthumus, de Pierre Schoentjes, d'Alain Suberchicot, de Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe ainsi que celles de Christian Chelebourg, qui sont autant de références sur lesquelles notre travail pourra s'appuyer.

*Possibilité d'une île*⁹⁰ de Michel Houellebecq publié en 2005, *Oreille Rouge*⁹¹ d'Éric Chevillard, publié la même année, mais aussi *Sans l'orang-outan*⁹², du même auteur, publié en 2007. À la marge du corpus premier, nous incluons également *Nos animaux préférés* d'Antoine Volodine, publié en 2006⁹³. En ce qui concerne les œuvres nord-américaines, nous avons inclus au corpus la trilogie *MaddAddam* de l'auteure canadienne Margaret Atwood, publiée de 2003 à 2014, et comprenant les titres *Oryx and Crake*⁹⁴, *The Year of the Flood*⁹⁵, et *MaddAddam*⁹⁶. Enfin, nous ajoutons une œuvre des États-Unis écrite par l'auteure native américaine Linda Hogan, *People of the Whale*⁹⁷.

Nous avons volontairement constitué un corpus réunissant des œuvres d'auteurs très différents, par leur nationalité ou leur identité communautaire, par leur langue ou par leur style. L'objectif est d'observer, à travers cette diversité, deux critères : l'élaboration par la fiction d'un imaginaire de la crise environnementale dans les sociétés nord-occidentales, ainsi que la constance (ou non) d'une écriture et des formes littéraires sur le sujet.

Par ailleurs, nous avons choisi des œuvres contemporaines afin de comprendre comment elles traduisent des préoccupations actuelles en cours d'élaboration. C'est une approche évidemment complexe dans la mesure où elle s'opère dans l'urgence du contemporain. Aussi Pierre Schoentjes justifie-t-il parfaitement le même choix : « Que le centre de gravité de l'enquête se situe dans les trente dernières années n'étonnera pas : c'est la période où les menaces qui pèsent sur l'environnement naturel se sont progressivement imposées comme un problème de société majeur⁹⁸ ». L'approche d'œuvres aussi contemporaines présente bien sûr des risques qu'il ne faut pas ignorer, notamment celui de la

⁹⁰ Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

⁹¹ Éric Chevillard, *Oreille Rouge*, Paris, les Éditions de Minuit, 2005.

⁹² Éric Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007. Les deux romans de Chevillard étant relativement courts et proposant des aspects complémentaires de notre problématique, il nous a paru judicieux de les analyser ensemble.

⁹³ Antoine Volodine, *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006. Ce roman a d'abord appartenu à la liste des œuvres secondaires, mais il nous est progressivement apparu essentiel de l'intégrer au corpus premier pour des raisons rendues évidentes dans la troisième partie de cette étude.

⁹⁴ Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, New York, Anchor Books, 2003 ; *Le Dernier Homme*, traduction par Michèle Alabaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, 2005. L'ensemble de la trilogie reflétant la même écriture et les mêmes problématiques – nous avons concentré, mais pas limité – l'analyse littéraire sur ce premier tome.

⁹⁵ Margaret Atwood, *The Year of the Flood*, New York, Bloomsbury, 2009 ; *L'Année Du Déluge*, traduction par Jean-Daniel Brèque, Paris, Robert Laffont, 2009.

⁹⁶ Margaret Atwood, *MaddAddam*, London, Bloomsbury, 2013 ; *MaddAddam*, traduction par Patrick Dusoulrier, Paris, Robert Laffont, 2014.

⁹⁷ Linda Hogan, *People of the Whale*, W.W Norton & Company, New York, 2008.

⁹⁸ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu, op.cit.*, p. 14.

« myopie⁹⁹ » évoquée par Dominique Viart à propos de la critique contemporaine, et que Marc Gontard formule en ces termes : « Il est toujours délicat de s'interroger sur *l'extrême contemporain* avec ce manque de recul qui, par effet de grossissement, peut nous cacher le seuil – ou la marche – que nous sommes occupés à franchir¹⁰⁰ ».

Enfin, nous choisissons des œuvres aussi diverses précisément pour éviter ce qui nous apparaît comme une « marche » à ne pas manquer dans l'urgence de la contemporanéité. En effet, dans la mouvance contemporaine des études littéraires sur la crise environnementale, de nombreux critiques proposent pour leurs *corpus* des noms qui sont autant d'« étiquettes » génériques qui permettraient de catégoriser les œuvres. Si Christian Chelebourg propose une analyse intéressante de l'imaginaire collectif déployé dans les fictions¹⁰¹ – à laquelle nous ne manquerons pas de faire référence – il nous semble que le terme d'« écofiction », qui désigne pêle-mêle des films, des documentaires et des fictions littéraires, peut être hâtif et confus. Jim Dwyer, qui reprend le même terme en anglais dans son anthologie¹⁰², désigne ainsi des centaines d'œuvres sans véritablement définir le terme générique par lequel il les regroupe. De la même façon, si nos œuvres ont pour point commun d'aborder, d'une façon ou d'une autre, les interactions complexes entre l'homme et son environnement, elles ne répondent pas aux quatre critères définissant une « œuvre environnementale » selon Lawrence Buell (auxquels se réfère d'ailleurs Jim Dwyer¹⁰³).

Contre toute catégorisation qui ferait de ces œuvres un genre, nous proposons une approche des textes à rebours : au lieu d'expliquer pourquoi nos œuvres sont des « écofictions », nous partons plutôt des textes littéraires pour tester leur poétique et leurs thématiques afin d'observer comment et en quoi elles traduisent un imaginaire social de la crise environnementale, et à travers quelles spécificités littéraires.

Puisqu'il est plus aisé de faire référence à notre *corpus* comme un tout, nous proposons toutefois, pour nous y référer, le terme de « fictions de l'Anthropocène ». Celui-ci

⁹⁹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2009, p. 9.

¹⁰⁰ Marc Gontard, *Écrire la crise ; L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2013, p. 7.

¹⁰¹ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*

¹⁰² Jim Dwyer, *Where the Wild Books Are*, *op.cit.*

¹⁰³ Ces critères sont les suivants : 1) l'environnement non-humain est présent pour lui-même et pas comme un cadre 2) l'intérêt humain n'est pas le seul intérêt légitime 3) la responsabilité humaine envers l'environnement est incluse dans l'orientation éthique du texte 4) le texte donne, au moins implicitement, une conception de l'environnement comme processus plutôt que comme constante. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, *op.cit.*, p. 7-8. Notre traduction.

s'assume comme étant artificiel, volontairement large et non exhaustif puisque – par là – nous ne souhaitons pas désigner un genre mais plutôt une catégorie mouvante et provisoire permettant de désigner un certain nombre d'œuvres trouvant un écho l'une dans l'autre. Nous ne pouvons par ailleurs ignorer la publication récente de l'essai anglophone d'Adam Trexler, *Anthropocene Fictions*¹⁰⁴, qui propose, à travers l'analyse littéraire, des tropes qui complètent souvent ceux proposés par notre étude. Nous remarquons toutefois qu'Adam Trexler réduit son *corpus* aux œuvres faisant du réchauffement climatique un sujet principal, assumant que « [...] sans doute la question centrale de *Anthropocene Fictions* est-elle de comprendre comment le changement climatique [...] a influencé les capacités de la littérature récente¹⁰⁵ ». Si le réchauffement climatique est bien l'un des symptômes les plus évidents de la crise environnementale, et s'il participe bien, dans nos œuvres, à la formulation d'un imaginaire littéraire, il nous semble toutefois que la définition des fictions de l'Anthropocène peut être élargie à une conception plus large du problème. Comme nous le verrons dans les prémices de cette étude, la crise environnementale née dans l'ère de l'Anthropocène est une crise générale et globale qui dépasse le simple phénomène – certes préoccupant – du réchauffement climatique. Enfin, si Adam Trexler concentre son étude sur des œuvres anglophones, il nous semble intéressant de dépasser ce contexte culturel et géographique afin de mettre des œuvres françaises à l'épreuve de problématiques jusqu'ici peu abordées de ce côté de l'Atlantique.

Aussi définissons-nous plutôt ces œuvres, anglophones et francophones, comme des fictions qui décrivent, à travers une multitude de thèmes et de formes littéraires, un rapport entre l'humanité et l'environnement bouleversé par la crise environnementale dans le contexte particulier de l'ère de l'Anthropocène. Pour notre étude, nous incluons dans cette catégorie un sous-*corpus* réunissant de nombreuses œuvres contemporaines françaises et nord-américaines qui évoquent elles aussi ces problématiques.



Nous procéderons en trois temps au développement des aspects permettant de révéler l'imaginaire et les formes littéraires de la crise environnementale exprimés par ces fictions de l'Anthropocène.

¹⁰⁴ Adam Trexler, *Anthropocene Fictions ; The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2015.

¹⁰⁵ « Perhaps the central question of *Anthropocene Fictions* is how climate change and all its things have changed the capacities of recent literature. », Adam Trexler, *ibid.*, p. 13.

Nous explorerons d'abord dans la première partie l'émergence d'un imaginaire de la crise environnementale dans les œuvres du *corpus*. Dans un premier temps, nous observerons le passage de l'élaboration d'une pensée environnementale contemporaine à celle d'un imaginaire littéraire au moyen de l'analyse des leitmotifs qui favorisent cette élaboration (chapitre 1). Nous approfondirons ensuite cet imaginaire en montrant comment il dépasse les motifs les plus évidents de la crise environnementale pour révéler la complexité de l'écologie dans son sens étymologique, c'est-à-dire d'un discours sur l'*oikos*. Nous verrons pour cela comment l'imaginaire, dans nos œuvres, reflète surtout une difficulté d'habiter le monde dans le contexte précis de la crise environnementale (chapitre 2). Enfin, une analyse des récits portés sur l'ailleurs, qu'il soit géographique, symbolique ou temporel, montrera comment les œuvres littéraires s'extraient du réel pour puiser dans l'imaginaire les causes et les conséquences de la rupture qui caractérise notre rapport au monde (chapitre 3).

L'étude de cet imaginaire nous mènera ensuite à interroger, dans une seconde partie, la crise environnementale comme étant surtout une crise de l'humain, ce que nos récits ne manquent pas de souligner. Aussi verrons-nous dans un premier temps comment la question de l'environnement dans l'ère de l'Anthropocène révèle des injustices sociopolitiques indissociables des problématiques de la crise environnementale (chapitre 4). Ces injustices, qui ont pour effet d'exclure certains types d'individus, ne sont pas sans lien avec le sentiment profond de solitude et de rupture éprouvé par les personnages. Cette blessure toute psychique mène, dans les récits, à une méfiance du social et un renoncement à la descendance humaine (chapitre 5). Or nous verrons comment ce renoncement réveille, chez les personnages, un fantasme génocidaire, des idéologies eugénistes et malthusiennes, et l'idéal de l'émergence du posthumain (chapitre 6).

Enfin, la troisième partie proposera une enquête sur ce que cet imaginaire et ces problématiques disent de l'écriture fictive sur la crise environnementale. Dans l'objectif d'explorer la possibilité de ce que nous appelons une « écologie littéraire », nous interrogerons d'abord ce que les œuvres traduisent de notre compréhension du monde et les paradigmes qu'elles adoptent (chapitre 7). Nous interrogerons ensuite la question complexe de l'engagement afin de savoir si des œuvres décrivant la crise environnementale contemporaine sont nécessairement des œuvres écologistes engagées (chapitre 8). De la même façon, nous observerons la description et l'écriture de l'environnement dans les fictions de l'Anthropocène afin d'observer leur héritage littéraire mais aussi leurs façons de le réinventer au moyen d'une écriture libérée et résolument tournée vers l'imaginaire (chapitre 9). Enfin, nous verrons comment l'écriture fictive est au cœur d'une « écologie littéraire » en ce qu'elle

propose un ré-enchantement du monde au moyen des histoires, et un repeuplement de l'humanité non pas au moyen d'une filiation biologique, mais plutôt d'une filiation diégétique permettant la transmission des récits et la réhabilitation de la poésie, clé d'une maison que les hommes peuvent entièrement ré-habiter (chapitre 10).

Première partie

Habiter l'oïkos.

Imaginaire littéraire de la crise environnementale

Les profondes modifications, depuis plus d'un siècle, liées au développement du progrès technique et à l'industrialisation des sociétés nord-occidentales, sont à l'origine de la formulation d'une pensée sur la crise. Cette crise apparaît comme une crise globale, à la fois parce qu'elle est internationale, mais aussi parce qu'elle semble toucher tous les plans de la vie politique : géographique, institutionnel, culturelle, et environnementale. La crise environnementale hante la pensée et les discours contemporains.

À mesure que s'élabore la pensée environnementale du XX^e siècle, des œuvres littéraires, qu'on appelle « fictions de l'Anthropocène », semblent en refléter les symptômes. En réalité, elles offrent bien plus qu'un miroir des préoccupations sociétales humaines. Elles dépassent le jeu de va-et-vient entre la crise et sa représentation en la complexifiant, en la « fictionnalisant », c'est-à-dire en la transformant en imaginaire littéraire, c'est-à-dire en une toile d'images (ou motifs) qui représentent des préoccupations collectives majeures. Écrire sur l'environnement, il semble que ce soit avant tout dire quelque chose du rapport humain à son milieu, son « environnement » entendu étymologiquement, c'est-à-dire, *ce qui l'entoure*, et entendu largement comme étant à la fois son entourage artificiel (urbain, par exemple) et naturel (si tant est qu'un tel espace existe encore).

Il s'agit donc dans cette partie d'investir l'écologie au plus près de son sens étymologique, c'est-à-dire joignant le *logos* à l'*oikos*, et formant un discours sur la maison qu'est notre planète. L'imaginaire de la crise environnementale est en effet un imaginaire de l'*oikos* qui interroge l'homme sur sa capacité et ses moyens *d'habiter* le monde. Cet imaginaire oscille entre les motifs de la guerre et ceux d'une harmonie renvoyant à un temps révolu où l'homme aurait su vivre en harmonie avec le monde. Cristallisant les enjeux et les tensions que la crise environnementale révèle, l'imaginaire littéraire, qui participe de l'imaginaire social, investit ensuite les *possibles* pour l'humanité. Ceux-ci sont formulés autour d'une idée d'un *ailleurs* idéal ou contre-idéal qui offrirait aux hommes une porte de sortie, funèbre ou non, face à une crise qui paraît souvent hors de contrôle. Il est donc intéressant de souligner, à travers une étude littéraire, la tendance des fictions de l'Anthropocène à imaginer des possibles pour un monde qui serait dans l'impasse, en s'autorisant une projection dans le futur, entre utopie et apocalypse.

En somme, les œuvres transforment les problématiques de la pensée environnementale contemporaines pour les faire leurs, afin de les intégrer dans des intrigues où les enjeux environnementaux apparaissent bien plus complexes qu'on ne pourrait le penser.



Chapitre 1

De l'élaboration d'une pensée environnementale à la naissance d'un imaginaire littéraire

« Il semblerait, aux dernières nouvelles du XXI^e siècle, que la grande majorité des scientifiques compétents (les climatologues, les océanologues, les glaciologues) pensent que la Terre se réchauffe, que ce réchauffement est dû à l'homme et que ça peut être grave¹⁰⁶ ».

La modification globale du monde depuis le XIX^e siècle pousse les penseurs contemporains à s'interroger sur ce qui la caractérise. Face à l'état d'urgence environnementale dont la plupart des humains reconnaissent aujourd'hui non seulement l'existence mais également la gravité, une véritable pensée environnementale se construit. Celle-ci s'articule autour de la notion de crise mais aussi de son ancrage historique, de l'idée de responsabilité, ou du contexte général de la postmodernité.

Il semble donc important d'observer les grands axes qui constituent cette pensée environnementale en pleine élaboration, afin de voir comment elle est traduite dans la fiction littéraire, et à travers quels motifs.

I. « Symptômes » de la crise environnementale et leur traduction en littérature

1) Formulation contemporaine d'une inquiétude environnementale

Le début de ce nouveau siècle, et de ce nouveau millénaire, est marqué par l'essor de la problématique environnementale. Si les causes des dégradations de l'environnement – largement décrites par les sciences – existent au moins depuis la modernisation des sociétés

¹⁰⁶ Iégor Gran, *L'Écologie en bas de chez moi*, Paris, P.O.L., 2011, p. 108.

nord-occidentales au XIX^e siècle, la conscience de l'urgence de la situation ne semble avoir émergé que relativement récemment. Cette évidence, moquée par l'auteur Iégor Gran dans son pamphlet sur l'écologie (dont l'exergue reprend un extrait), semble être à l'origine d'une nouvelle pensée environnementale.

Celle-ci naît de la réalité contemporaine qu'est la dégradation importante et rapide de notre environnement. Devenue critique, elle pousse les experts – en sciences exactes autant qu'en sciences humaines – à envisager l'idée que notre monde est à l'orée de sa fin. Dans *Les Écofictions*, Christian Chelebourg fait de cet état critique du monde le point de départ de sa réflexion. Son verdict est sans appel : « La Terre est en danger, l'homme est en péril, telle est la nouvelle histoire que les sociétés industrielles se sont [...] donnée en partage¹⁰⁷ ». Il semble que cette assertion ne soit plus à mettre en doute, autant qu'il semble que l'extrême industrialisation du monde par les hommes soit à mettre à cause. De la même façon, le rudologue (spécialiste en déchets) Gérard Bertolini rappelle une comparaison culinaire de l'humoriste Pierre Dac : « Dans le contexte mondial de la gravitation universelle, si, depuis le temps qu'elle tourne, la Terre était une mayonnaise, il y a longtemps qu'elle serait bonne à jeter aux ordures du Cosmos¹⁰⁸ ». Cette émulsion ratée ferait donc de notre planète un désastre en partie advenu et certainement à venir, qui serait traduit par le terme polysémique de « crise » avec lequel chacun est aujourd'hui familier.

Qu'est-ce que la crise environnementale ?

En effet, qui pourrait ignorer la crise, celle qui teinte notre actualité d'une couleur d'urgence ? Le poète et philosophe Michel Deguy s'amuse d'un terme surexploité qui, selon lui, n'a pas de véritable consistance sémantique :

La crise ! La crise ! Ce qui est mondial-mondialisant, c'est la *crise*... Bel alibi. Elle sert d'excuse à notre Président – probablement insuffisante. La crise a commencé avec Hésiode (Cf. la *Théogonie*) et, passant par Husserl (*Krisis*, 1935), afflue jusqu'à nous. Il n'y a jamais eu autre chose que la crise¹⁰⁹ [...].

¹⁰⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 7.

¹⁰⁸ Dans Pierre Dac, *Essais, Maximes et Conférences*, Paris, Le Cherche-Midi, 1978 ; cité par Gérard Bertolini et al., *Déchets d'œuvres*, Angers, le Polygraphe, 1992, p. 84.

¹⁰⁹ Michel Deguy, *Écologiques*, Paris, Hermann, « Le Bel aujourd'hui », 2012, p. 106.

Mot passe-partout usé, employé dans tous les contextes et dans tous les discours, il semble pourtant être le plus récurrent de tous pour identifier la gravité de l'état du monde qui nous entoure. Pour Marc Gontard, qui s'interroge précisément sur les manières d'*Écrire la crise*¹¹⁰, « [...] les représentations qui semblent caractériser le plus fortement la société postmoderne sont liées à l'imaginaire socio-économique de la crise et à l'orientation des sciences de la nature vers l'analyse des phénomènes turbulents, qui modifient radicalement notre perception du monde¹¹¹ ». La crise est donc l'indicateur d'une « turbulence » qui initie le besoin de l'analyser. Elle est aussi l'incarnation d'un sentiment de changement profond qui, certes, caractérise la postmodernité, mais qui semble aller au delà encore quand il est question de crise de l'environnement. Bien que la crise prenne de multiples formes touchant des domaines « socio-économiques », Marc Gontard concède que « le désastre écologique est sans doute l'aspect le plus inquiétant de cet horizon turbulent sous lequel nous vivons¹¹² ». De ce fait, la crise environnementale pourrait englober les autres crises dans la mesure où elles sont toutes liées à elle¹¹³.

Dans *Les Philosophies de l'environnement*, Catherine Larrère s'attarde sur la « modification de notre perception du monde » qui caractérise la crise environnementale :

La crise environnementale, c'est d'abord la manifestation de choses qui, jusque-là, semblaient aller de soi, que l'on pouvait ignorer : l'air que nous respirons, l'eau que nous buvons, la pluie qui nous mouille, le soleil qui nous chauffe, les prairies ou les forêts qui nous entourent, tout cela semblait devoir être toujours là, ressources inépuisables, sur lesquelles nous avons peu de pouvoir. La découverte que nous avons ce pouvoir fut, en même temps, celle de leur fragilité, et de la nécessité de s'en préoccuper¹¹⁴.

Selon Catherine Larrère, l'émergence de la crise correspondrait à un réveil où nous frappe l'évidence d'une catastrophe à venir si nous n'agissons pas. La crise serait par ailleurs la découverte de la vulnérabilité de la nature, et plus généralement du monde qui nous entoure. Il semble que soudain, l'homme comprenne que ce qui constitue son environnement n'est ni inépuisable ni invisible. Selon Michel Collot, notre ère se caractérise par une prise de

¹¹⁰ Marc Gontard, *Écrire la crise*, op.cit.

¹¹¹ Marc Gontard, *ibid.*, p. 40.

¹¹² Marc Gontard, *ibid.*, p.50.

¹¹³ Cela devient très clair dans la deuxième partie, où il est question des questions sociopolitiques que la crise environnementale permet de révéler.

¹¹⁴ Catherine Larrère, *Les Philosophies de l'environnement*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 12.

conscience de la grande fragilité de ce qu'il appelle paysage¹¹⁵ : « Tout se passe comme si nos sociétés avaient pris soudain conscience de la valeur des paysages que leur croissance risquait de détruire : elles éprouvent aujourd'hui le besoin d'en parler, de les montrer et de les réhabiliter¹¹⁶ ». Soudain plus conscientes d'avoir considérablement mis à l'épreuve le monde qui nous entoure, nos sociétés – et plus particulièrement, dans le cas de cette étude, les sociétés nord-occidentales – entament une réflexion sur ce que signifie cette situation de crise. Dans cette prise de conscience écologique, notre rapport à l'environnement est d'autant plus important qu'il existe « [...] comme condition d'une certaine qualité de vie¹¹⁷ ». Dès 1990, le philosophe allemand Hans Jonas remarque que « [c]ette découverte, dont le choc conduisait au concept et aux débuts d'une science de l'environnement (écologie), modifiait toute représentation de nous-mêmes en tant que facteur causal dans le système plus vaste des choses¹¹⁸ ». Pour lui, la prise de conscience du pouvoir destructeur de l'homme, mais aussi et surtout de l'aspect définitif des conséquences de cette destruction (incarné par l'Anthropocène), a donné à la crise un sens particulier dans la mesure où il fait des hommes la cause principale.

Mais l'idée de crise environnementale telle qu'elle est formulée dans notre époque est-elle une idée novatrice, émergente, et qui n'aurait pas existé auparavant ? Selon Lambert Barthélémy, « [l]'émergence d'un imaginaire environnemental dans la vie intellectuelle occidentale n'a rien d'une récente et extravagante lubie *new age*¹¹⁹[...] ». Il réfute donc une définition de la crise environnementale comme nouveauté s'inscrivant à rebours des sociétés, même s'il observe un changement de nature de celle-ci : de « contre-culturelle » (telle qu'elle pouvait apparaître dans les années 1970), elle est devenue « mainstream », c'est-à-dire qu'elle a atteint les discours et les analyses les plus larges et les plus populaires, et elle est évoquée en continu, pour devenir ce qu'il appelle une « crise écologique [...] endémique¹²⁰ » : le discours sur la crise est désormais constant, tout comme l'est le sentiment anxiogène qui s'en dégage. En ce sens, Lambert Barthélémy doit concéder à *cette* crise un certain caractère inédit.

¹¹⁵ Voir l'introduction, p. 29.

¹¹⁶ Michel Collot, *La Pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 9.

¹¹⁷ Michel Collot, *idem*.

¹¹⁸ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité: une éthique pour la civilisation technologique* [*Das Prinzip Verantwortung*, 1990], traduction par Jean Greisch, Paris, Flammarion, 2013, p. 31.

¹¹⁹ Lambert Barthélémy, « Introduction : imaginer l'environnement aujourd'hui », dans *Imagination(s) environnementale(s)*, Lambert Barthélémy et al., *Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 9-15, p. 9.

¹²⁰ Lambert Barthélémy, *ibid.*, p. 10.

Cet aspect inédit peut se manifester par la manifestation récente d'un intérêt collectif pour la question de l'environnement. Aux prémices de cette étude, la visite de l'exposition « Non retour¹²¹ » à la galerie d'art de la bibliothèque universitaire d'Angers a notamment permis d'amorcer une réflexion sur l'intérêt très notoire de notre société occidentale – et ici particulièrement des artistes – pour la question du rapport problématique au monde qui nous entoure. Des peintures sur verre de New York assaillie par les avions, une fumée recouvrant le bleu du ciel, des images de désolation dans les villes ravagées par les bombes, des usines nucléaires relâchant une fumée nocive, ou un feu de bois sur écran géant qui consume l'énergie de la galerie sans la chauffer : l'exposition n'est que déchets, fumées, reliquats d'un monde dont les hommes ne veulent pas ou plus. Toutes ces images de non-retour, empruntées à un imaginaire apocalyptique que nous décrivons largement¹²², révèlent, en plus d'un besoin de *dire* et d'esthétiser les désastres à venir, l'importance de se mettre à *penser* l'environnement, et surtout notre rapport à lui. C'est comme si notre époque appelait à un élargissement ou à un approfondissement de la question, comme le confirme Christian Chelebourg : « Pour l'imaginaire contemporain, la pensée cartésienne ne suffit plus ; il faut penser plus large, repousser toutes les limites, tous les préjugés, appréhender le réel dans sa complexité¹²³ »

Mais le monde est-il réellement conscient de la catastrophe en devenir qui semble nous menacer avec de plus en plus d'urgence ? Pour l'environnementaliste américain Bill McKibben, l'état préoccupant de l'environnement serait à mettre sur le compte d'une humanité « en déni » : « Je peux dire avec confiance que nous sommes en train de perdre la bataille – vraiment et rapidement – on la perd parce que, surtout, nous restons dans le déni quant au péril que court la civilisation humaine¹²⁴ ». L'espèce humaine aurait donc une difficulté particulière à appréhender un danger pourtant évident. C'est ce que confirme la philosophe Isabelle Stengers qui établit un lien entre la nécessité d'investir le thème environnemental et le déni général dont sont frappés les hommes : « Si le savoir, désormais commun, que nous allons droit dans le mur demande à être habité, c'est peut-être parce que

¹²¹ Séverine Lièvre et Julien Perrier, *Non retour*, Galerie 5, Bibliothèque universitaire d'Angers, du 20 septembre au 03 novembre 2012.

¹²² Voir le chapitre 3.

¹²³ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 96.

¹²⁴ « I can say with some confidence that we're losing the fight, badly and quickly – losing it because, most of all, we remain in denial about the peril that human civilization is in », Bill McKibben, « Global Warming's Terrifying New Math ; Three simple numbers that add-up to global catastrophe – and that make clear who the real enemy is » Rolling Stones politics, le 19 juillet 2012. [En ligne] URL : <http://www.rollingstone.com/politics/news/global-warmings-terrifying-new-math-20120719>, consulté le 21 avril 2016. Notre traduction.

son caractère commun ne traduit pas la réussite d'une "prise de conscience" générale¹²⁵ ». Et si le philosophe germano-américain Vittorio Hösle corrobore cette thèse, il affirme cependant que la prise de conscience générale est *en train* de s'effectuer malgré ce déni inexplicable : « Les catastrophes écologiques sont un désastre qui nous guette dans un avenir pas si lointain que cela, et, malgré les efforts collectifs pour les ignorer et en dépit des stratégies d'apaisement et de minimisation, cette conviction s'est entre-temps implantée dans la conscience de la plupart des gens¹²⁶ ». Notre ère aurait donc, malgré de fortes réticences à admettre une réalité qui pourrait nous être fatale, finalement saisi l'urgence de la situation environnementale, cristallisée dans le terme polysémique de « crise ».

Or l'urgence de la situation semble engendrer une angoisse plus ou moins rationnelle, mais si « pandémie » qu'elle en devient usuelle, habituelle. Lawrence Buell évoque à ce propos une angoisse liée aux bouleversements mondiaux, qu'il appelle « climate change anxiety¹²⁷ ». Cette angoisse liée en particulier au réchauffement climatique, naît du sentiment qu'un point de non-retour a été atteint. Christian Chelebourg évoque la même « angoisse écologique¹²⁸ », en précisant qu'elle date d'événements historiques traumatisants tels que l'explosion de la bombe nucléaire à Hiroshima ou la chute du mur de Berlin. La crise environnementale semble en partie prendre ses racines dans les traumatismes du siècle précédent, et notamment celui du nucléaire, qui a réveillé dans l'imaginaire collectif le sentiment d'une fin imminente.

La nécessité d'agir semble en appeler à une responsabilité humaine. L'ère contemporaine incarnerait donc le moment d'une « prise de responsabilité » oubliée depuis longtemps et qui est désormais nécessaire à la survie à la fois de la planète, mais également (et surtout ?) de l'espèce humaine. Dans *Le Contrat naturel*¹²⁹, le philosophe Michel Serres décrit le monde à la fin de son enfance, à la fin d'un « temps d'irresponsabilité » qui a accompagné les temps modernes, mais « cet intervalle prend fin à ce jour, où la référence aux choses nous rappelle violemment¹³⁰ ». Cette notion de responsabilité évoque le « principe

¹²⁵ Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes ; Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2009, p. 13.

¹²⁶ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique* [*Philosophie der ökologischen Krise*, 1991], traduction par Matthieu Dumont, Marseille, Éditions Wildproject, 2009, p. 29.

¹²⁷ Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *Qui parle*, volume 19, n°2, printemps/été 2011, p. 87-115, p. 101.

¹²⁸ Christian Chelebourg Christian, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 7.

¹²⁹ Michel Serres, *Le Contrat naturel* [1990], Paris, Flammarion, 1992.

¹³⁰ Michel Serres, *ibid.*, p. 69.

responsabilité » (« Prinzip Verantwortung ») de Hans Jonas, qui s'impose comme une référence dans l'élaboration d'une pensée environnementale. Selon Hans Jonas, l'évolution rapide et immense de la technique moderne impose désormais de se projeter dans l'avenir, d'anticiper les risques à *venir*, c'est à dire de prendre ses responsabilités. Il s'agit pour lui de faire évoluer la crainte écologique évoquée précédemment vers une toute nouvelle responsabilité : « Quelle que soit la faiblesse de la parole face à la contrainte des choses et face à la poussée des intérêts, elle peut néanmoins contribuer à ce que cette conscience franchisse le pas de la crainte vers la responsabilité pour l'avenir menacé et que nous devenions ainsi un peu plus disponibles pour ce que la cause de l'humanité exigera de nous avec une urgence croissante¹³¹ ». Avec l'angoisse écologique naît donc la nécessité d'agir, de réfléchir – à la fois de s'offrir un miroir où l'on pourrait voir sans déni le degré de vérité de la crise environnementale, mais également de se la donner à penser –, et *d'écrire la crise*.

2) Apparition des thèmes environnementaux dans la fiction littéraire

On constate donc qu'avec l'angoisse de ne pouvoir faire face concrètement à la crise écologique, vient celle de ne pas pouvoir en parler, ou, plus pertinemment dans notre cas, de ne pas pouvoir l'écrire. Michel Deguy craint que l'urgence environnementale ne provoque cette « sortie du *logos*¹³² ». Or l'« angoisse environnementale » décrite par Lawrence Buell, à mesure qu'elle se manifeste bruyamment dans la pensée et dans les discours contemporains, se construit et se traduit en littérature. La réponse à l'angoisse pourrait donc se trouver en partie dans l'écriture, ou dans l'analyse de cette écriture.

Les fictions de l'Anthropocène reflètent précisément la prise de conscience d'une crise environnementale ainsi que l'inquiétude qu'elle génère. De la description d'un monde dégradé et menacé à l'illustration d'une humanité destructrice, il semble qu'elles traduisent dans un premier temps les symptômes de la crise environnementale telle qu'elle est formulée par la pensée contemporaine.

Aussi nos œuvres abordent-elles toutes, d'une façon ou d'une autre, les aspects les plus tangibles de la crise environnementale contemporaine. *La Possibilité d'une île* de Houellebecq la décrit à travers une dichotomie temporelle : dans une première temporalité de l'intrigue, Daniell vit une existence décevante dans une société désillusionnée et en déclin

¹³¹ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 19-20.

¹³² Michel Deguy, *Écologiques*, op.cit., p. 21.

général qui n'est pas sans évoquer les sociétés nord-occidentales contemporaines. Dans une deuxième temporalité, ses clones du futur, les néo-humains Daniel²³ et Daniel²⁴, s'attachent à commenter l'autobiographie de Daniel¹. Ces derniers vivent reclus dans une cellule et suivent les ordres d'une mystérieuse Sœur Suprême. À la fin du roman, Daniel²⁵ désobéit aux ordres et quitte sa cellule pour se rendre sur les lieux où vivait Daniel¹. Ce roman aborde les thèmes du déclin général du monde, des modifications génétiques, des dérèglements climatiques et de l'avènement d'un futur post-apocalyptique.

Cette projection dans le futur a également lieu dans la trilogie d'Atwood qui imagine la survie de quelques humains suite à la propagation d'un virus biologique mortel par un savant ingénieux, Crake. Avant de disparaître, celui-ci a créé une nouvelle espèce, les Enfants de Crake. Dans les trois romans de l'auteure canadienne, le futur est lui aussi imaginé sous les plus sombres auspices. De la même façon, les problématiques environnementales sont omniprésentes, qu'elles concernent la destruction des villes, les modifications génétiques ou la pollution.

Dans *Oreille rouge* de Chevillard, la pollution est omniprésente au Mali, pays que visite le fat personnage d'Albert Moindre. Celui-ci, poète français n'ayant jamais voyagé, se rend en Afrique afin d'y écrire, il l'espère, un poème grandiose. Sa démarche est résolument colonialiste : il se rend en Afrique pour continuer, mais à un niveau poétique, l'exploitation totale des pays du Sud par l'Occident. Dans *Sans l'orang-outan*, les préoccupations environnementales apparues dans *Oreille rouge* basculent elles aussi dans une sombre projection vers le futur : suite à la disparition des deux derniers orangs-outans au monde, Albert Moindre, encore lui, voit la planète basculer vers le chaos. La mort des primates a, semble-t-il, affecté l'équilibre déjà fragile de son monde.

Dans *People of the Whale* de Hogan, c'est l'équilibre de la tribu native américaine A'atsika, qui vit sur la côte ouest des États-Unis, qui est menacé par les nouvelles règles du monde auxquelles les membres de la tribu peinent à résister. Pendant que Thomas se rend au Vietnam pour participer à une guerre aux très lourdes conséquences écologiques, son épouse, Ruth, souffre de voir sa tribu céder aux tentations du capitalisme. En effet, les hommes de la tribu décident de chasser des baleines en dehors des traditions A'atsika afin d'exporter leur viande et d'en tirer un plus haut profit. Cette aliénation est le point de départ d'un déséquilibre général qui aboutit notamment à une sécheresse sévère.

Enfin, dans *Nos animaux préférés*, l'œuvre hybride de Volodine, qui a également lieu dans une temporalité post-apocalyptique, l'environnement est profondément affecté par les mystérieuses guerres et les cataclysmes qui ont frappé la planète. Les hommes s'y font rares

et ont souvent fusionné avec les animaux ou les plantes. Tout, dans le paysage décrit par des entités anonymes, évoque le délaissement et la destruction du monde.

Les œuvres de notre *corpus* ont donc toutes un lien avec la crise environnementale, qu'elles traduisent une inquiétude contemporaine ou qu'elles proposent d'imaginer les scénarios possibles pour l'avenir d'un monde en danger. De nombreux symptômes de la crise environnementale, parmi les plus évidents et les plus récurrents dans l'imaginaire social¹³³ sont présents dans ces œuvres.

Par exemple, la prise de conscience de l'urgence environnementale contemporaine est formulée dans les romans d'Atwood. L'alarmisme de certains médias est rappelé dans *Oryx and Crake*, quand Jimmy ne voit à la télévision qu'une surenchère de désastres et de catastrophes liés à notre déséquilibre environnemental : « [...] il regardait les nouvelles : toujours plus de fléaux, de famines, d'inondations, d'insectes, de microbes ou de petits mammifères, de sécheresse, de guerres minables menées par des enfants soldats dans des pays lointains. Pourquoi tout se ressemblait-il tant¹³⁴? ». Cette étrange interrogation trahit l'habitude de voir défiler à la télévision de multiples désastres (souvent naturels mais aussi artificiels). Plus tard, l'un des deux présentateurs commentant l'épidémie mortelle lancée par Crake, fait preuve de désinvolture et de sensationnalisme : « *C'est la méga cata, Brad*¹³⁵ ». Le catastrophisme routinier des médias abordant la multiplication des désastres est si commun que les présentateurs ne comprennent pas que cette « cata » s'apprête à les tuer.

Évocation du réchauffement climatique

L'un des thèmes les plus abondamment relayés par les fictions est celui du réchauffement climatique. Cela n'est pas surprenant, dans la mesure où celui-ci constitue l'un des phénomènes à la fois les plus préoccupants et les plus concrets de la crise environnementale. Un numéro spécial du *Courrier International* dédié au « temps des catastrophes¹³⁶ » confirme de façon synthétique et vulgarisée que « ça chauffe vraiment¹³⁷ »

¹³³ Que ce soit des œuvres cinématographiques, artistiques, des bandes-dessinées, ou des ouvrages jeunesse. Voir l'introduction, p. 20

¹³⁴ « [...] he'd watch the news : more plagues, more famines, more floods, more insect or microbe or small-mammal outbreaks, more droughts, more chickenshit boy-soldier wars in distant countries. Why was everything so much like itself ? », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 253 (VO), p. 271 (VF).

¹³⁵ « *It's a biggie, Brad* », Atwood, *ibid.*, p. 341 (VO), p. 359 (VF).

¹³⁶ « Le temps des catastrophes », *Courrier international*, n°1204 du 28 novembre au 4 décembre 2013, p. 38-42.

¹³⁷ « Le temps des catastrophes », *idem*.

en se référant aux récents rapports du GIEC (Groupe d'experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat), et en citant l'un de ses auteurs, le scientifique Graeme Stephens :

Fondamentalement, les conclusions sont : “la planète se réchauffe.” [...] Rien de contradictoire avec le précédent rapport de 2006, mais les modèles qui ont permis cette évaluation sont aujourd'hui plus précis et les scientifiques ne laissent plus de place au doute quant à l'influence de l'homme dans l'augmentation de concentration de gaz à effet de serre à l'origine de ce réchauffement¹³⁸.

Il est donc prouvé depuis peu que notre planète se réchauffe et que les hommes sont responsables de ce réchauffement. Le journal revient ensuite abondamment sur les dégâts occasionnés par le réchauffement climatique, en affirmant que « [m]ême si ces calamités ne sont pas toujours la conséquence directe du réchauffement climatique, elles contribuent à accélérer la prise de conscience de l'opinion publique¹³⁹ ». Certains de nos auteurs se sont de ce fait emparés du sujet.

On note que de nombreux romans l'évoquent, que ce soit dans la littérature « générale » – on pense à *A Friend of the Earth*¹⁴⁰ de Tom Coraghessan Boyle en 2000, ou à *Solar*¹⁴¹ de Ian McEwan en 2010 – ou dans la science fiction – par exemple, *Aqua*^{TM142} de Jean-Marc Ligny en 2006, ou *The Burning World*¹⁴³ de James Graham Ballard en 1964. On pense aussi au roman de l'auteure américaine Ann Pancake, *Strange as this Weather has been*¹⁴⁴, dont le titre, qu'on pourrait traduire par « aussi étrange que la météo de ces derniers temps », est évocateur.

Dans le roman de Linda Hogan, le problème du réchauffement climatique est évoqué à travers la sécheresse qui tombe sur la tribu des A'atsika comme un glas, et qui fait cesser les activités du village de Dark River. Le chapitre « Rain Priest », qui se situe au milieu du roman, est consacré à la narration de cet événement préoccupant. Dans ce chapitre, il semble que la nature ait décidé de ne plus répondre aux hommes, et de les « punir » en ne faisant plus tomber la pluie. Ruth observe les conséquences du manque d'eau sur le village mais également sur la vie marine. Pêcheuse, elle constate notamment que les poissons se font rares,

¹³⁸ « Le temps des catastrophes », *ibid.*, p. 42.

¹³⁹ « Le temps des catastrophes », *ibid.*, p. 38.

¹⁴⁰ Tom Coraghessan Boyle, *A Friend of the Earth*, New York, Penguin Books, 2001.

¹⁴¹ Ian McEwan, *Solar : a novel*, New York, Anchor Books, 2011.

¹⁴² Jean-Marc Ligny, *Aqua*TM, Nantes, l'Atalante, 2006.

¹⁴³ James Graham Ballard, *The Burning World*, Berkley Books, New York, 1964.

¹⁴⁴ Ann Pancake, *Strange as This Weather Has Been: A Novel*, Emeryville, Shoemaker & Hoard, 2007.

puis elle observe le départ des oiseaux. Cet assèchement général crée une véritable désolation dans la tribu, et certains membres décident de quitter le village. Mais Ruth et sa mère Wilma s'y refusent, bien qu'elles vivent cette sécheresse comme un véritable abandon de l'environnement. Désespérée, la mère de Ruth prie le ciel pour un retour de la pluie : « Viens, nuage. Viens à nous. Nos plantes sont jaunes de dessèchement. Nos maisons sont laides et poussiéreuses. Nos poissons sont partis. Nos cousins et nos amis sont partis¹⁴⁵ ». L'épisode de la sécheresse permet d'illustrer la gravité d'un tel phénomène climatique et ses conséquences à une échelle locale.

Le roman d'Atwood étend la problématique à une échelle géographique plus large. En effet, la temporalité précédant la catastrophe dans la trilogie *MaddAddam* est installée dans un monde largement affecté par les dérèglements climatiques. Dans *Oryx and Crake*, quand Oryx revient, dans un chapitre analeptique, sur son enfance dans un pays non clairement identifié, mais certainement situé en Orient (elle vit entourée de rizières), elle se souvient des dérèglements climatiques qui sévissaient déjà : « [...] le temps était vraiment détraqué, on ne parvenait plus à le prévoir – trop de pluie ou pas assez, trop de vent, trop de chaleur – et les récoltes en pâtissaient¹⁴⁶ ». Cette référence n'est pas isolée et la fiction évoque abondamment un climat changeant, incertain et menaçant.

Dans le numéro spécial de *Courrier International*, on apprend cependant que si l'existence du réchauffement climatique (en lequel certains – appelés « climato-sceptiques » – ne croient tout simplement pas) a été prouvée scientifiquement, ses liens avec les catastrophes naturelles que nous connaissons n'en sont pas formellement affirmés pour autant. En effet, le journal reprend un passage de la revue américaine *Science* affirmant que :

Pour les climatologues, les phénomènes météorologiques extrêmes sont un terrain mouvant. Il ne fait aucun doute qu'il y a un réchauffement planétaire, mais il est au mieux hasardeux de vouloir le relier à des phénomènes particuliers comme un cyclone, une sécheresse ou une inondation. Pourtant, les politiciens, l'opinion publique et quelques rares scientifiques s'emparent immanquablement de phénomènes météorologiques frappants et faciles à comprendre pour défendre leurs idées sur une évolution à long terme¹⁴⁷.

¹⁴⁵ « Come down, cloud. Come to us. Our plants are dried yellow. Our houses are ugly and dusty. Our fish are gone. Our cousins and friends have gone away », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 141.

¹⁴⁶ « [...] the weather had become so strange and could no longer be predicted – too much rain or not enough, too much wind, too much heat – and the crops were suffering », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 118 (VO), p. 132 (VF).

¹⁴⁷ « Le temps des catastrophes », *Courrier international*, *op.cit.*, p. 41. La rédaction ne précise pas de quel extrait de *Science* il s'agit.

S'il semble que la science n'a pas encore tout à fait fini son exploration des liens entre deux faits avérés (le réchauffement climatique d'un côté, et les catastrophes naturelles de l'autre), les discours médiatiques et populaires ont pourtant l'air d'établir cette connexion à sa place, dans une sorte d'urgence présentiste. Mais cela a peu d'importance puisque ce qui compte dans l'écriture sur le réchauffement climatique, ce n'est pas la véracité scientifique du propos, mais bien l'apport symbolique de celui-ci. Car, comme l'affirme Michel Deguy, « Le "réchauffement climatique", sans être un détail comme disait l'autre, est une métonymie et une métaphore – autant dire donc, un mode de penser "poétiquement", *i.e.* en vérité¹⁴⁸ ». Autrement dit, le réchauffement climatique permet d'initier une métaphore de la crise environnementale en littérature.

3) L'homme, responsable du géocide

Les fictions de l'Anthropocène s'attachent surtout à évoquer la destruction de l'environnement par les hommes, que Michel Deguy appelle le « géocide ». Ce terme désigne la destruction massive et irresponsable du monde par les hommes, formulé en ces termes par l'auteur : « Le golfe du Mexique se noircit, l'Alberta s'essore, l'Amazonie s'effeuille, l'Indonésie s'enfume – et, surtout, les ordinateurs, les *écrans* ont pris le contrôle ; l'Intelligence des artefacts "intelligents" a pris possession des intelligences humaines [...]. Le géocide est en cours¹⁴⁹ ». Selon Michel Deguy, le géocide est à la fois le résultat de la destruction de l'environnement par l'homme, et de l'amélioration de l'artificiel au détriment du naturel. Cette superposition atteste d'une sorte de double dépossession de l'homme. Or le géocide en cours est abondamment décrit dans la fiction contemporaine. Il se manifeste à travers les descriptions d'une Terre ravagée. « C'est la mort de la terre¹⁵⁰ », résume ainsi parfaitement Lloyd, vieux fermier, dans le roman de Ruth Ozeki, *All Over Creation*, qui évoque le problème de l'utilisation massive des pesticides dans la culture des pommes de terre de l'Idaho. Aussi peut-on trouver, dans beaucoup d'œuvres contemporaines, et bien sûr dans notre *corpus* d'étude, la mention du géocide qui caractérise la crise environnementale.

Dans *La Possibilité d'une île*, si le narrateur de l'époque contemporaine, Daniell, n'est pas particulièrement préoccupé par la dégradation de l'environnement, il remarque

¹⁴⁸ Michel Deguy, *Écologiques*, Le Bel aujourd'hui, 1 vols. (Paris: Hermann, 2012), p. 97.

¹⁴⁹ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 108.

¹⁵⁰ « It's the death of the land », Ruth Ozeki, *All Over Creation*, New York, Penguin Books, 2004, p. 146.

cependant les bulldozers qui viennent défigurer les alentours de sa maison en bord de mer en Espagne. Or ce changement, qui s'opère tout au long du roman, déplaît à ce misanthrope qui s'était installé à Almeria pour être loin de tout, car ces bulldozers signifient l'arrivée prochaine de touristes après la construction d'un complexe balnéaire. Alors qu'il s'interroge sur l'évolution de l'histoire humaine, Daniell se dit notamment que « [...] l'Occident se contentait de défricher, de tracer la route, comme il le faisait depuis la fin du Moyen Age¹⁵¹ ». De façon métaphorique et métonymique, la route permet ici d'évoquer la destruction obstinée du monde.

La voix narrative de *People of the Whale* utilise la métaphore des violences physiques pour évoquer le géocide en cours : « Le ciel plein d'hématomes s'éclaira soudain¹⁵² ». Dans cet extrait, Thomas est témoin d'un bombardement au Vietnam qui assombrit le ciel. La métaphore des hématomes permet de suggérer l'offense physique des hommes faite aux éléments naturels.

L'évocation de la destruction générale et impitoyable de l'environnement a également une place importante dans l'œuvre d'Atwood. Au début de l'œuvre, une longue énumération d'un monde détruit évoque le monde en crise des lecteurs :

N'empêche, à mesure que le temps passait, que des eaux saumâtres infiltraient les aquifères du littoral, que le permafrost des régions arctiques fondait, que l'immensité de la toundra commençait à libérer des bulles de méthane, que la sécheresse sévissait de plus en plus durement dans les plaines du centre de l'Amérique, que les steppes d'Asie se transformaient en dunes de sable et que la viande se raréfiait, certaines personnes s'autorisèrent à émettre quelques doutes¹⁵³.

Dans l'une des œuvres à la marge du *corpus* principal, *The Tree Sitter* de Suzanne Matson, Neil constate amèrement la dégradation de l'environnement : « On va mourir. On va tous crever à cause du trou dans la couche d'ozone, du réchauffement climatique et de la destruction systématique des espèces et des habitats¹⁵⁴ ». De son côté, le narrateur de *Choir*

¹⁵¹ Houellebecq, PUI, *op.cit.*, p. 419.

¹⁵² « The bruised sky suddenly lit », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 250.

¹⁵³ « Still, as time went on and the coastal aquifers turned salty and the northern permafrost melted and the vast tundra bubbled with methane, and the drought in the midcontinental plains regions went on and on, and the Asian steppes turned into sand dunes, and meat became harder to come by, some people had their doubts », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 24 (VO), p. 34 (VF).

¹⁵⁴ « We're dying. We're all fucking dying because of ozone depletion and global warming and the systematic destruction of species and habitats », Suzanne Matson, *The Tree-Sitter*, New York, W. W. Norton & Company,

d'Éric Chevillard fait la liste des dégâts : « Nous avons fait fondre la banquise de Choir, nous avons dispersé le sable de son désert, nous avons terrassé la montagne de Choir en la renversant dans la vallée de Choir, nous avons tari son fleuve tumultueux, ainsi avons-nous réduit Choir à son expression la plus pure : la plus plate, la plus austère, la plus inhospitalière¹⁵⁵ ».

Dès les années 1970, le roman d'Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, fait la description du Colorado, autrefois magnifique mais désormais agonisant : « Jadis fleuve florissant, celui-ci est aujourd'hui un fantôme. Des ombres de mouettes et de pélicans survolent un delta asséché à mille miles de la mer. D'irréels nez de castors sillonnent la surface envasée et dorée¹⁵⁶ ». Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe expliquent cette antériorité de la thématique en revenant à l'influence de la tradition américaine du « nature writing », qui évoque déjà la destruction de l'environnement par les hommes :

Peut-on écrire la nature sans en même temps inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce sur elle ? Cette question est au cœur du *nature writing essay*, écriture hybride entre histoire naturelle, autobiographie, philosophie et fiction, et qui, en Amérique du Nord, a évolué pour donner naissance à un genre à part entière¹⁵⁷.

Selon les critiques, le lien entre la destruction de l'environnement et la domination humaine est donc évident et il est au cœur d'une écriture évoquant l'environnement appelée écriture environnementale, et ce dès l'émergence du « nature writing » au XIX^e siècle.

Ce que les œuvres avancent, c'est surtout la dégradation générale de l'environnement par les hommes, qui semble révéler leur tendance naturelle à la destruction. Christian Chelebourg compare l'humanité à Néron, installé dans son fauteuil, qui regarde brûler Rome et qui apprécie la beauté du spectacle¹⁵⁸. Selon cette interprétation, l'homme serait donc conscient de son pouvoir de destruction et l'utiliserait avec le plaisir de celui qui domine tout.

2007, p. 224. Notre traduction. Dans la mesure où cette œuvre n'a pas été traduite en française, toutes ses traductions seront les nôtres.

¹⁵⁵ Éric Chevillard, *Choir*, Paris, les Éditions de Minuit, 2009, p. 22.

¹⁵⁶ « What was once a mighty river. Now a ghost. Spirits of sea gulls and pelicans wing above the dessicated delta a thousand miles to seawards. Spirits of beaver nose upstream through the silt-gold surface », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 26 (VO), p. 2 (VF).

¹⁵⁷ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », *Ecologie & politique*, n°26, volume 2, 2008, p. 15-28.

¹⁵⁸ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 35.

Michel Deguy, lui, compare l'appétit illimité des hommes, « ventre mou, milliards d'avaleurs, consommateurs », à celui d'un ogre : « C'est toi, l'homme, l'ogre¹⁵⁹ ».

Dans *Oryx and Crake*, la métaphore des hommes ogres est reprise quand Snowman explique aux ingénus Enfants de Crake comment fonctionnaient les hommes d'avant la catastrophe : « [...] contrairement aux désirs d'Oryx et de Crake, ils mangeaient tous les enfants d'Oryx. Tous les jours, ils les mangeaient. Ils n'arrêtaient pas de les tuer et de les manger. Même quand ils n'avaient pas faim, ils les mangeaient¹⁶⁰ ». Les Enfants d'Oryx sont les animaux, que les hommes dévorent sans même avoir faim. La version originale insiste sur l'aspect répétitif de cette consommation déraisonnable de viande : « They were killing them and killing them, eating them and eating them ». L'anaphore des verbes « tuer » et « manger » donne un aspect redondant au discours de Snowman, permettant d'insister sur l'itération quotidienne et injustifiée du massacre des animaux. Ce portrait de l'homme redoutable et prédateur fait de lui un être cruel qui tue et dévore pour le plaisir. On est loin, selon Vittorio Hösle, de l'idéal de l'*homo sapiens*, non seulement celui qui pense mais aussi et surtout *celui qui est sage*, car « [f]orce est de reconnaître que, depuis qu'est apparue la vie sur Terre, l'espèce humaine est sans conteste celle qui a exterminé le plus grand nombre d'espèces végétales et animales et qui, par son action destructrice, a modifié à jamais l'équilibre biologique de la planète¹⁶¹ ».

Portrait d'une humanité destructrice et dominatrice

L'homme est donc présenté dans les fictions comme un être destructeur. Cela est très grave selon Hans Jonas, dans la mesure où il est avéré que l'homme est désormais enclin à détruire non seulement ce qui l'entoure, mais également sa propre humanité, comme les événements traumatiques du XX^e siècle ont pu le prouver. C'est précisément afin d'« empêche[r] le pouvoir de l'homme de devenir une malédiction pour lui¹⁶² » que Hans Jonas affirme la nécessité d'envisager une nouvelle éthique de l'environnement.

Cette dimension est notoire dans *People of the Whale*, où Ruth et Thomas, devant les plaines vertes de l'ouest Américain, « [s]e souviennent tous deux comment une seule

¹⁵⁹ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 123.

¹⁶⁰ « And they were eating up all the Children of Oryx, against the wishes of Oryx and Crake. Every day they were eating them up. They were killing them and killing them, and eating them and eating them. They ate them even when they weren't hungry », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 103 (VO), p. 113 (VF).

¹⁶¹ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, *op.cit.*, p. 72.

¹⁶² Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 15.

génération a détruit une forêt¹⁶³ ». La vue de la plaine est un rappel de la destruction rapide de la forêt qui se tenait autrefois au même endroit. Ruth est particulièrement affectée par la destruction progressive mais rapide du monde naturel. Elle est également révoltée par la tendance humaine à détruire ses semblables. Aussi, lorsqu'elle apprend la mort (feinte) de Thomas, elle enrage contre l'humanité entière : « Il y a une malveillance dans ce monde. Elle prend la forme des hommes. Ceux qui veulent quelque chose d'insignifiant. Qui veulent se distinguer. Qui veulent le pouvoir de prendre des décisions. Qui pensent qu'ils veulent changer les choses. Qui veulent leurs propres fins¹⁶⁴ ». Le caractère autodestructeur des hommes justifie selon elle la colère qui les habite et qui les pousse à détruire l'environnement, notamment en chassant des baleines à des fins commerciales. De façon plus révélatrice, Ruth renomme Dwight, l'homme qui décide de vendre la viande de baleine, « the breaker », « le destructeur ». Ce choix lexical est sans équivoque : en lui donnant un nom générique, Ruth fait de Dwight un type, celui de l'homme contemporain qui casse, qui ravage, qui anéantit en masse et sans états d'âme. Dwight a fonction d'antagoniste dans le roman : il est celui qui porte, de façon symbolique, les fautes de la postmodernité et de l'Anthropocène. Il incarne la nature profondément destructrice de l'homme.

Le roman traduit à plusieurs reprises que le caractère destructeur des hommes est inhérent à la condition humaine. Par exemple, le boulanger de Lin, qui est un homme sage et cultivé, « [...] disait qu'il pensait c'était la nature humaine que de chercher le pouvoir et d'être avide¹⁶⁵ ». Cette recherche du pouvoir et du gain étant inscrite dans la nature humaine, elle est alors irrépressible. Elle a trait à ce que la voix narrative appelle un « climat intérieur » : « Quand les hommes décident dans leurs cœurs secrètement sombres ou affamés de mettre en action leur volonté, il y a peu de choses qui peuvent les arrêter. Ils ont un climat intérieur, quelque chose d'imprévisible¹⁶⁶ ». L'énergie qui pousse les hommes à assouvir leurs désirs n'est pas positive dans la mesure où elle naît dans un cœur assombri et avide. Elle est au contraire inquiétante puisqu'elle nourrit un esprit cyclothymique et dangereux. L'aspect destructeur de l'homme, s'il est inné, est donc tout aussi imprévisible, ce qui le rend d'autant plus menaçant.

¹⁶³ « They both remember how one generation took down a forest », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p.270.

¹⁶⁴ « There is evil in the world. It takes the shape of humans. Who want something small. Who want to distinguish themselves. Who want power to make decisions. Who think they want to change things. Who want their own ends », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 288.

¹⁶⁵ « [...] he said he believed it was in the human's nature to seek power and to have greed », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 198.

¹⁶⁶ « When men decide in their secretly dark or hungry hearts to work their own will, there is little that can stop them. They have inner weather, sometimes unpredictable », Hogan, *ibid.*, p. 66.

Derrière ce portrait des hommes destructeurs et menaçants, on retrouve en filigrane l'idée classique selon laquelle l'homme domine le monde. Celle-ci est entérinée par Descartes, selon qui les hommes agissent en « maîtres et possesseurs de la nature¹⁶⁷ ». Une interprétation contemporaine de cette assertion¹⁶⁸ nous fait penser que si nous sommes les maîtres de l'environnement, il paraît alors légitime d'opérer sur lui toutes les modifications souhaitées, et de s'approprier le monde, puisque nous dominons, selon la philosophie cartésienne, le monde non-humain.

En fait, les limites de l'assertion de Descartes se trouvent dans l'excès auquel elle peut inviter. En effet, se faire « maître » du monde signifierait la subordination de toute chose à l'homme. Or celle-ci trouve ses limites précisément avec l'émergence de la crise environnementale. Au XVII^e siècle, l'ambition de Descartes de mettre à profit une connaissance exacte du monde est liée au progrès : elle vise à se rendre « maître » d'un savoir sur le monde pour en user le plus de bienfaits possibles, notamment en matière de santé : puisque Descartes pense que le corps humain est l'enveloppe de l'âme, il doit être entretenu. Mais dans l'ère de l'Anthropocène, l'homme ne creuse plus, il tarit. Il ne pêche plus, il vole, comme cela est affirmé dans *People of the Whale* : « Ruth se dit, Nous vivons dans la ville où tout est dérobé à la mer¹⁶⁹ ».

Dans *Sans l'orang outan*, le narrateur, fou de tristesse après la disparition des derniers orangs-outans, dénonce l'exploitation excessive de la nature et des animaux par les hommes : « Sans le dindon, plus de tambalacoque à très courte échéance, qui est du même bois que le palaquium de la forêt indonésienne, [...] et c'est précisément l'exploitation abusive de cette forêt, l'abattage systématique du précieux palaquium, qui ont entraîné la disparition de l'orang-outan¹⁷⁰ ». Aussi le personnage établit-il un lien direct et non contestable entre la disparition de l'animal et l'exploitation abusive du monde par les hommes, notamment la déforestation. Dans *Oreille rouge*, la référence est plus complexe puisque traversée par un jeu méta-narratif. Albert Moindre, Occidental venu rendre visite à l'Afrique, incarne la posture de l'homme exploitant : « Tout ce qu'il est possible d'extraire, de puiser, de capturer, de cueillir, de produire en Afrique sera extrait, puisé, capturé, cueilli et produit puis précipité pêle-mêle

¹⁶⁷ René Descartes, *Discours de La Méthode ; Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* [1637], Paris, Flammarion, 2000, p. 98-99.

¹⁶⁸ En effet, il semble important de se souvenir que la citation de Descartes naît dans une période pendant laquelle l'éthique environnementale et toute préoccupation écologique au sens contemporain du terme sont absentes. Il serait donc erroné d'affirmer que l'assertion de Descartes est « anti-écologique ». En revanche, elle traduit plus généralement une conception du monde anthropocentrée et dominatrice.

¹⁶⁹ « Ruth thinks, We are in the town where everything is stolen from the sea », Hogan, *PW*, *op.cit.* p. 257.

¹⁷⁰ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 156.

dans son poème¹⁷¹ ». Ce qui est intéressant ici est le transfert entre l'exploitation physique des biens africains (le pétrole, l'eau, les fruits, etc.) et celle, poétique, qu'Albert opère afin d'écrire un poème qui – il l'espère – le rendra célèbre en France. La confusion continue lorsqu'Albert se dit qu'il faudra pomper de l'eau pour irriguer non pas les terres, mais son inspiration occidentale en mal de créativité : « Les nappes phréatiques sont fort basses ces temps-ci, presque à sec, il faudra bien pourtant activer les pompes à bras pour alimenter son poème en eau courante et les fleuves, n'ayant rien de plus urgent à faire, s'emploieront à verdier et fleurir les marges de son poème¹⁷² ». C'est certain, Albert Moindre ne partira pas du Mali tant qu'il n'aura pas écrit son poème sur l'Afrique, aussi est-il bien décidé à mettre celle-ci à contribution (forcée) : « Hommes et bêtes, au travail¹⁷³ ! », s'exclame-t-il. On commence ici à percevoir la finesse avec laquelle le roman s'empare du sujet environnemental.

Dans *La Possibilité d'une île*, le lexique lui-même dévoile l'attitude de domination de Daniell, qui traduit la conviction d'une supériorité humaine sur le reste du monde. Lorsqu'Isabelle et Daniell se séparent, Daniell choisit parmi les dix-sept chambres « une de celles qui dominaient les falaises et la mer¹⁷⁴ ». Qu'il soit conscient ou non, le choix lexical est révélateur : Daniell veut « dominer » la mer, qu'il assujettit à la fonction de simple paysage à contempler¹⁷⁵, comme si l'océan et les falaises n'avaient d'autre raison d'exister que celle de divertir et de réjouir l'homme. De la même façon, Daniell se souvient être allé dans un hôtel « *all inclusive*¹⁷⁶ » en Turquie. Or le « *all inclusive* » implique l'idée d'un environnement commercialisé, destiné au tourisme et à la multiplication du gain. Une fois de plus, il ne s'agit pas tant d'habiter le monde que de se distraire en en admirant la beauté.

On retrouve ici l'idée qu'Albert Moindre se fait du Mali dans *Oreille rouge*, comme d'un lieu dans lequel il se rend pour son propre plaisir et pour en tirer du profit. Cette conception du paysage comme décor¹⁷⁷ révèle le caractère profondément anthropocentriste de l'homme occidental contemporain qui se place systématiquement au centre de toute conception du monde. Comme le formule Michel Deguy, « [l']humanisme technoscientifique nihiliste [...] » qui caractérise nos sociétés, « [...] affirme définitivement et ubiquistement : //

¹⁷¹ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 112.

¹⁷² Chevillard, *idem*.

¹⁷³ Chevillard, *ibid.*, p. 113.

¹⁷⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 97.

¹⁷⁵ Voir le chapitre 9.

¹⁷⁶ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 19.

¹⁷⁷ Nous développons cette conception de l'environnement dans la troisième partie de cette étude.

y va uniquement de l'Homme¹⁷⁸ ». En s'affirmant comme étant la matrice du monde, l'homme dénie toute autonomie ontologique de l'environnement. Comme le résume Albert Moindre depuis la temporalité post-apocalyptique dans *Sans l'orang-outan*, « Nous façonnons le monde. Notre tâche est accomplie. Toute concurrence éliminée sur les terres abandonnées¹⁷⁹ ». Ce qu'il appelle la « tâche » consiste à l'éradication – quoique non nécessairement voulue – de toute autre vie sur Terre que la vie humaine. Si l'assertion d'Albert Moindre est prononcée avec un sarcasme certain, elle n'en révèle pas moins le cœur de la pensée anthropocentriste qui place l'homme au milieu de tout le reste, et en haut de la liste des priorités. Cette approche peut s'expliquer par la conception constructiviste du monde selon laquelle la perception du monde ne peut être autre que le résultat d'une construction sociale et donc humaine¹⁸⁰. Une telle hypothèse nous rappelle l'expérience philosophique initiée par Georges Berkeley consistant à se demander si, quand un arbre tombe dans une forêt et que personne n'est près de lui pour l'entendre tomber, la chute produit ou non un son¹⁸¹. C'est-à-dire qu'une réalité (un arbre qui tombe) peut devenir discutable si aucun esprit humain n'est en présence pour en faire l'expérience. En extrapolant cette conception, on peut supposer que l'environnement est tel uniquement parce que nous le percevons et le pensons, et pensons notre rapport à lui. De ce fait l'approche anthropocentriste de la question environnementale serait inévitable puisque nous la traitons avec nos outils humains que sont la pensée et le langage.

Rappelant la philosophie kantienne, Catherine Larrère affirme en effet que l'homme se conçoit comme une « fin en soi¹⁸² ». Dans *La Pensée-paysage*, Michel Collot corrobore cette approche en affirmant que « [l]e monde comme tel n'existe que pour une conscience qui ne se saisit elle-même qu'en se projetant vers lui¹⁸³ », c'est-à-dire que l'environnement tel qu'il est défini par les hommes est nécessairement assujéti à l'esprit humain. Toutefois, cette analyse philosophique et métaphysique de l'anthropocentrisme, si elle permet de traduire une tendance de la pensée environnementale contemporaine, ne peut justifier la cruauté et la

¹⁷⁸ Michel Deguy, « Les fins de la littérature : Écologie et poésie », dans Dominique Viart et Laurent Demanze (s.d.), *Fins de la littérature : esthétiques et discours de la fin*, tome I, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, p. 105-120, p. 111.

¹⁷⁹ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 110.

¹⁸⁰ Voir l'introduction de la deuxième partie, p. 226.

¹⁸¹ Voir Georges Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* [1710], New York, Dover Publications, 2003.

¹⁸² Catherine Larrère, *Les Philosophies de l'environnement*, op.cit., p. 24.

¹⁸³ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op.cit., p. 33.

violence avec laquelle les hommes semblent dominer le monde, laquelle est traduite dans nos œuvres de fiction.

II. Leitmotifs de la crise environnementale

Certains aspects évidents de la crise environnementale, comme la destruction de l'environnement, sont ainsi transformés par le récit littéraire pour créer un imaginaire, c'est-à-dire une toile d'images (transformées en leitmotifs) invoquées par l'écriture qui permet de traduire, au moyen des fictions, les préoccupations à l'origine de l'élaboration d'une pensée environnementale. Cet imaginaire se constitue d'abord d'une constellation de leitmotifs qui paraissent évidents puisqu'ils sont, dans l'imaginaire collectif contemporain, les thèmes les plus récurrents des réflexions et des discours sur la crise environnementale. L'invocation de ce réseau d'images et d'idées caractérise les fictions de l'Anthropocène.

1) Extinction des animaux

Parmi les leitmotifs constituant l'imaginaire de la crise environnementale figure celui de l'extinction des animaux. Dans les fictions de l'Anthropocène, le portrait de l'homme destructeur est aggravé par l'évocation de son traitement des animaux. En effet, l'extinction progressive des animaux terrestres apparaît comme un motif illustrant le réflexe annihilateur humain.

La disparition des animaux est un fait avéré : dans un article du *Monde* résumant les avancées de la recherche sur le sujet¹⁸⁴, il est affirmé que « [l]es espèces animales disparaissent environ cent fois plus rapidement que par le passé, et que cette accélération constituerait la sixième extinction de masse¹⁸⁵ ». Comme le remarque Émilie Hache dans *Ce à quoi nous tenons*¹⁸⁶, si la disparition des espèces animales est un fait régulier qui est déjà

¹⁸⁴ « La sixième extinction animale de masse est en cours », *Le Monde.fr*, 20 juin 2015. [En ligne] URL: http://www.lemonde.fr/planete/article/2015/06/20/la-sixieme-extinction-animale-de-masse-est-en-cours_4658330_3244.html, consulté le 21 avril 2016.

¹⁸⁵ La dernière étant celle des dinosaures. L'article cite une étude récente de Gerardo Ceballos, Paul Ehrlich, Anthony Barnosky, Andrés García, Robert Pringle et Todd Palmer, « Accelerated modern human-induced species losses: Entering the sixth mass extinction », *Science Advances*, Volume 1, n°5, 5 juin 2015.

¹⁸⁶ Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons: Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2011.

arrivé auparavant, le lien entre celle-ci et l'Anthropocène transforme la problématique : « [l]e problème n'est pas à proprement parler celui de la disparition des espèces, qui a toujours existé. [...] Le problème vient du fait que cette extinction est aujourd'hui provoquée et accélérée en grande partie par l'homme¹⁸⁷ ». En effet, la disparition conséquente et rapide des espèces (qui n'exclut pas l'espèce humaine) serait en grande partie due à l'activité humaine « [l]es causes de la disparition des espèces comprennent notamment le changement climatique, la pollution et la déforestation¹⁸⁸ ».

Or nos œuvres traduisent l'inquiétude liée à cette menace. L'intrigue de *People of Whale* repose sur cet enjeu puisque les hommes de la tribu souhaitent chasser les baleines à des fins commerciales. Si l'opposition de Ruth à ce projet est surtout justifiée par le respect des traditions A'atsika, on devine qu'elle est aussi motivée par le fait que les baleines appartiennent à une espèce protégée. En effet, selon l'association WWF, « [s]ur 13 espèces de grands cétacés, près de la moitié sont menacées et 3 espèces sont pratiquement éteintes dans certaines zones maritimes¹⁸⁹ ». La disparition des baleines est causée par la pêche, la présence de produits chimiques dans l'océan, la pollution sonore et le réchauffement climatique, autant de facteurs issus de l'activité humaine. Or les habitants du village de Dark River constatent que « les baleines [...] étaient réellement moins nombreuses¹⁹⁰ ». De plus, quand Dwight effectue la première chasse sans respecter les traditions natives américaines, les baleines s'enfuient de la côte, comme si elles n'avaient désormais plus confiance en l'homme. Ainsi, Ruth sait que les baleines, qu'elle observe au large, ont déserté les rivages du village : « Elles les avaient quittés depuis leur chasse¹⁹¹ ». Il semble que le contrat entre les hommes et l'océan soit brisé. Afin d'affirmer leur présence sur le marché économique international, les hommes de la tribu acceptent de tuer n'importe quelle baleine à un rythme beaucoup plus soutenu qu'autrefois. En agissant ainsi, ils corrompent la survie même de la tribu, qui se définit précisément par ses traditions.

Par ailleurs, il est fait mention dans le roman d'autres espèces en voie de disparition ou disparues. Lors de l'épisode de la sécheresse évoqué dans le chapitre « The Rain Priest », les poissons se font rares, ce qui inquiète Ruth. Les saumons, par exemple, ne circulent plus près des rivages asséchés du village : « Ce devrait être la saison des saumons, pense-t-elle,

¹⁸⁷ Émilie Hache, *ibid.*, p. 133.

¹⁸⁸ « La sixième extinction animale de masse est en cours », *op.cit.*

¹⁸⁹ Site belge de l'association WWF, rubrique « Espèces menacées ». [En ligne] URL : <http://www.wwf.be/fr/que-faisons-nous/especes-menacees/baleines/menaces/549>, consulté le 21 avril 2016.

¹⁹⁰ « [...] the whales [...] truly were still smaller in number », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 71.

¹⁹¹ « The whale have left them since their hunt », Hogan, *ibid.*, p. 258.

espérant qu'ils reviendront un jour et qu'ils ne sont pas morts¹⁹² ». De la même façon, elle constate que « [l]es oiseaux sont désormais partis¹⁹³ ». Mais la disparition des animaux ne concerne pas uniquement le village de Dark River. Elle est en effet présentée comme un phénomène mondial. Lin, qui est vietnamienne, se souvient n'avoir vu qu'un seul singe dans sa vie. Cette rareté s'explique par leur disparition. Comme l'affirme la voix narrative : « Les soldats avaient constaté qu'il n'y avait plus de singe restant¹⁹⁴ ». Dans le roman de Hogan, la disparition des espèces est donc un leitmotiv qui accompagne l'intrigue de manière significative.

Dans la trilogie d'Atwood, le sujet apparaît à la fois dans la temporalité post-apocalyptique et dans celle qui précède, et qui ressemble en de nombreux points à nos sociétés actuelles. Aussi lit-on de parcimonieuses remarques sur le sujet dans *Oryx and Crake*. En effet, ces évocations n'apparaissent qu'au détour de phrases portant sur d'autres sujets. Par exemple, quand il est question de la fabrication de la pilule JouissePluss qui permet à Crake de diffuser son virus mortel, il est précisé qu'« [e]lle s'appuyait sur des études du bonobo ou chimpanzé nain désormais éteint, malheureusement, un parent proche de l'*Homo sapiens sapiens*¹⁹⁵ ». De la même façon, dans *MaddAddam*, Zeb se souvient avoir voulu conseiller au jeune Glenn de quitter les Compounds :

Grandis ! Deviens plus grand, beaucoup plus grand ! Si l'on arrivait à devenir suffisamment grand, ils – quels que soient ces ils – cessaient d'avoir du pouvoir sur vous, ou ils n'en avaient plus autant. Cela dit, ça n'avait pas marché pour les baleines, songeait-il, ni pour les tigres ou les éléphants¹⁹⁶...

Le conseil que Zeb souhaite prodiguer à Glenn est donc de refuser l'oppression des hommes en se faisant plus imposant et moins faible. Cependant, il pense immédiatement à des animaux de grandes tailles ou redoutables qui n'ont pas survécu à la domination humaine. Bien sûr, la partie post-apocalyptique de l'intrigue évoque de façon plus évidente la disparition des espèces animales. Par exemple, quand Snowman mange un poisson devant les

¹⁹² « It should be salmon season, she thinks, hoping they will return one day and are not all dead », Hogan, *ibid.*, p. 144.

¹⁹³ « The birds are gone now », Hogan, *ibid.*, p. 131.

¹⁹⁴ « The soldiers had seen to it that no monkeys were left », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 207.

¹⁹⁵ « It was based on studies of the now unfortunately extinct pygmy or bonobo chimpanzee, a close relative of *Homo sapiens sapiens* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 293 (VO), p. 312 (VF).

¹⁹⁶ « *Grow bigger! Grow very big!* If you could grow very big, then whoever they were would cease to have power over you. Or so much power. Though it hadn't worked for whales, he reflected. Or tigers or elephants », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 235 (VO), p. 343 (VF).

Enfants de Crake, qui sont effarés puisqu'ils ne mangent pas d'espèces vivantes, la voix narrative établit la comparaison suivante : « C'est peut-être comme entendre le lion se repaître, au zoo, du temps où il y avait des zoos, du temps où il y avait des lions¹⁹⁷ [...] ». Si les zoos ont disparu, le rythme binaire de la proposition subordonnée laisse penser que c'est également le cas des lions qui ne peuplent désormais plus la planète. Enfin, l'illustration la plus pertinente de la disparition des animaux est le jeu Extinctathon auxquels jouent les jeunes Jimmy et Glenn. Ce jeu consiste à reconnaître des espèces disparues, qu'elles soient animales ou végétales. Il s'agit ensuite d'identifier l'habitat de l'espèce, la date à laquelle elle a disparu, ainsi que « [...] les raisons à l'origine de son élimination. (Pollution, destruction de l'habitat, crétins naïfs persuadés que l'ingestion de sa corne les ferait bander¹⁹⁸) ». On note que les motifs de la disparition, qui apparaissent entre parenthèses, sont tous liés aux actions irréflechies des hommes.

Chez Chevillard, la disparition des espèces animales apparaît également comme un leitmotiv. Dans *Oreille rouge*, elle est au cœur de l'intrigue dans la mesure où Albert Moindre est déçu de ne rencontrer au Mali aucun des animaux qu'il espérait y voir. Exaspéré, le narrateur interrompt son histoire pour envoyer à ces animaux absents des « Citations à comparaître ». À trois reprises, la narration s'interrompt pour convoquer la girafe, le lion et l'hippopotame. À chaque fois, la « citation à comparaître » est différenciée du récit par sa typographie (le titre apparaît en majuscules et séparé du corps de texte). À la girafe, le narrateur demande : « Où est passée Madame¹⁹⁹ ? ». L'interrogation du narrateur est teintée d'un agacement certain qui se confirme ensuite : « On fait la fière de loin [...] mais si quelqu'un s'approche, on flanche, on se tasse, on se lézarde, on s'effrite, on n'existe plus²⁰⁰ ». L'utilisation du pronom « on » traduit l'énervement ressenti par Albert Moindre, pour qui l'absence de la girafe au Mali détruit l'idéal romantique de l'Afrique. Par ailleurs, la formulation selon laquelle « on n'existe plus » prouve la mauvaise foi de l'homme qui suppose que la girafe n'existe plus par caprice ou par peur quand cette disparition est précisément anthropogénique. D'ailleurs, la voix narrative ajoute : « J'arrive : personne. Tu t'es moquée de moi. [...] On ne sent plus ta présence ici. Que ton dédain²⁰¹ ». Une fois de

¹⁹⁷ « Perhaps it's like hearing a lion gorge itself, at the zoo, back when there were zoos, back when there were lions [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 101 (VO), p. 113 (VF).

¹⁹⁸ « [...] and what had snuffed it. (Pollution, habitat destruction, credulous morons who thought that eating its horn would give them a boner) », Atwood, *OC, ibid.*, p. 80 (VO), p. 91 (VF).

¹⁹⁹ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 61.

²⁰⁰ Chevillard, *idem*.

²⁰¹ Chevillard, *ibid.*, p. 63.

plus, la colère du narrateur (qu'on devine être celle d'Albert Moindre) est erronée, et suppose le dédain d'un animal en fait disparu. De la même façon, l'une des citations à comparaître convoque l'hippopotame absent du paysage malien²⁰². Enfin, la voix narrative enjoint au lion de ne plus se cacher : « Montre-toi enfin ! Sors un peu la tête des fables d'Esopé. Réduis-moi au silence. Je veux sentir tes crocs dans ma cuisse, je suis venu pour ça²⁰³ ». Le lion est si absent que son évocation reste confinée aux *Fables* d'Esopé où il figure comme un personnage, c'est-à-dire qu'il n'existe au mieux que comme une légende. La disparition des animaux de la savane est le signe de la fin du « chapitre safari » : « Ainsi commence et finit le chapitre safari. Il n'y a plus d'animaux dans la savane malienne²⁰⁴ ». On note par ailleurs la réaction très occidentale et « anthropocénique » d'Albert Moindre, qui voit dans la disparition des animaux de la savane la fin du « safari », c'est-à-dire d'une forme de tourisme exercée de façon régulière par les sociétés occidentales. Pour le personnage, l'absence de ces animaux génère moins une inquiétude écologique qu'une déception égoïste.

Le même motif apparaît dans *Sans l'orang-outan*, dont l'intrigue principale constitue précisément la disparition de l'espèce des orangs-outans²⁰⁵. En effet, Albert Moindre est profondément affecté par celle-ci : « C'est fini, les orangs-outans, espèce éteinte comme bougie soufflée²⁰⁶ [...] ». Or cette tragique disparition signifie, pour le personnage, la fin d'une ère : « Et c'est comme si l'on avait rasé un promontoire, abattu une montagne, le monde a rétréci tout à coup, il va falloir jouer des coudes pour exister dans ce couloir²⁰⁷ ». La métaphore de la montagne qui s'effondre permet d'évoquer la puissance du désastre que constitue la disparition des primates. Depuis la temporalité post-apocalyptique, la voix narrative décrit le lent déclin des dernières espèces animales : « L'imperméabilité des loutres laisse à désirer. Elles prennent l'eau. On a signalé plusieurs cas de noyade. Quant au rossignol²⁰⁸... ». Le paradoxe des loutres qui coulent permet d'illustrer la gravité de la situation. La présence des points de suspension à la fin de la deuxième phrase semble révéler tout en la cachant une affligeante vérité sur la survie des oiseaux. Le motif de la disparition des animaux est donc important chez Chevillard. D'ailleurs, on constate qu'il apparaît dans

²⁰² Chevillard, *ibid.*, p. 119.

²⁰³ Chevillard, *ibid.*, p. 93.

²⁰⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 90.

²⁰⁵ On apprend sur le site internet de WWF que les orangs-outans font également partie des espèces animales menacées. Voir le site français de l'association WWF, rubrique « Nos missions ». [En ligne] URL : http://www.wwf.fr/nos_priorites/especes_menacees/identifier_les_especes_prioritaires/grands_singes/orang_outan/, consulté le 21 avril 2016.

²⁰⁶ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 16.

²⁰⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 18.

²⁰⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 65.

d'autres de ses textes. Par exemple, dans le « Rapport Parlementaire » de l'ouvrage collectif *Du souffle dans les mots*²⁰⁹, Chevillard imagine un plaidoyer d'animaux à l'adresse des hommes. Dans ce texte, les animaux sont désormais en nombre réduit : « Nous ne sommes plus que sept et nous avons laissé le sort désigner celui qui serait l'émissaire du groupe²¹⁰ ». L'apocalypse a donc déjà frappé le monde animal qui compte très peu de survivants. Ceux-ci, qui ne sont jamais présentés et qui s'expriment à travers un « nous » mystérieux, se plaignent de la dégradation de l'environnement par les hommes qui a mené à leur disparition :

Vous avez sculpté dans l'eau l'escalier qui vous a conduits au fond des plus insondables abysses où nous avons notre refuge. Vous vous êtes hissés sur la canopée et vous avez laissé derrière vous les papiers gras de vos pique-nique, vous avez gravi le sommet de la montagne abrupte où nous avons bâti notre nid, vous vous êtes glissés dans les galeries où nous avons enfoui nos larves. Vous nous avez pris le tronc creux et le madrépore, le buisson et la rivière. Il ne nous reste que l'arc-en-ciel²¹¹.

Les animaux accusent les hommes – désignés par un « vous » général – de s'être immiscés dans tous les aspects de la vie animale d'une façon si irrespectueuse et invasive qu'elle est désormais menacée de disparaître pour toujours. On reconnaît bien dans cette liste les diverses actions humaines qui sont responsables de la crise environnementale (la pêche excessive, la pollution, le forage, etc.). Les deux dernières phrases suggèrent que les hommes se sont appropriés tous les habitats animaux et qu'il n'y a désormais que « l'arc-en-ciel » qui n'ait pas été altéré par eux. Les animaux, dans ce plaidoyer, préviennent les hommes de l'imminence de leur disparition et leur demandent d'imaginer un monde sans animaux : « Le monde sans nous. Votre Excellence, Mesdames, Messieurs, essayez un peu d'en prendre la mesure sans l'aigle ni le cheval, sans les dix mètres du serpent python²¹² ». Cette remarque permet de confirmer que le « nous » s'exprimant depuis le début du plaidoyer est bien une entité animale plurielle puisqu'elle concerne à la fois les chevaux, les aigles et les serpents.

Enfin, l'extinction des animaux est aussi un leitmotiv chez Volodine. Dans *Nos animaux préférés*, la période post-apocalyptique dans laquelle les diverses intrigues prennent place paraît parfois dépeuplée d'animaux. Mais une fois de plus, cette disparition est

²⁰⁹ Chevillard, « Rapport Parlementaire », Eliane Patriarca (ed.), *Du souffle dans les mots ; Trente écrivains s'engagent pour le climat*, Paris, Flammarion, 2015, p. 103-108.

²¹⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 102.

²¹¹ Chevillard, *ibid.*, p. 103.

²¹² Chevillard, *ibid.*, p. 106.

mentionnée au détour des phrases. Par exemple, il est dit à propos des araignées que « [c]onvaincues peut-être de leur supériorité sur les espèces en voie de disparition, ces bêtes paraissaient indifférentes à ce qui leur survenait²¹³ [...] ». L'existence des « espèces en voie de disparition » est, une fois de plus, évoquée dans une proposition subordonnée qui n'est pas grammaticalement essentielle à la cohérence de la phrase. Un peu plus tard, quand Tatiana rencontre Wong, qu'on suppose être un éléphant²¹⁴, elle lui dit « – Tu es le premier éléphant qui passe ici depuis neuf ans²¹⁵ [...] ». Cette remarque laisse à penser que le nombre des éléphants est devenu très réduit. Encore une fois, la référence à l'extinction des animaux est subtile, elle se cache dans le texte mais n'en constitue pas moins le témoignage frappant d'une préoccupation contemporaine.

L'extinction des animaux, telle qu'elle est décrite dans ces œuvres, apparaît comme le résultat d'une conception spéciste²¹⁶ qui hiérarchiserait les espèces et placerait l'espèce humaine en priorité. La disparition des animaux ne serait plus alors qu'un dommage collatéral des activités humaines. Cependant, dans *Sans l'orang-outan*, la disparition de Bagus et Mina affecte profondément la vie humaine. Albert Moindre se désole de ce bouleversement : « Nous avons laissé mourir l'orang-outan. C'était perdre le feu. C'était nous isoler grandement et nous couper de l'avenir²¹⁷ ». Pour lui, cette disparition signifie la fin d'un pan de l'humanité et le début d'un désenchantement du monde. L'homme, après la mort des orangs-outans, « perd le feu », c'est-à-dire métaphoriquement l'inspiration, l'énergie qui pousse à vivre. L'extinction de cette espèce est donc initiatrice d'un grand désordre chez les humains dont l'avenir est désormais compromis.

C'est aussi la responsabilité des hommes qui est dénoncée à travers le motif de la disparition des animaux, dans la mesure où celle-ci est toujours liée, dans les exemples observés, à l'activité humaine. Le motif de l'extinction des animaux est donc l'occasion de préciser le portrait de l'homme destructeur, mais également d'illustrer la crise environnementale en insistant sur l'un de ses symptômes les plus évidents et les plus préoccupants.

²¹³ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 138.

²¹⁴ Nous analysons dans le chapitre 5 l'ambiguïté de son identité.

²¹⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 142.

²¹⁶ Peter Singer développe ce sujet dans *La Libération animale* [1975], Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2012.

²¹⁷ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 129.

2) Leitmotiv de la pollution

L'un des autres thèmes-clé de la problématique environnementale investie en littérature n'est pas des moindres : il s'agit du motif de la pollution. Dans *Ce qui a lieu*²¹⁸, Pierre Schoentjes évoque ce motif en mentionnant le courant de la « waste literature », c'est-à-dire des œuvres qui décrivent le monde pollué²¹⁹. Si on ne peut affirmer que nos œuvres appartiennent à un tel mouvement, nous devons toutefois observer qu'elles font, elles aussi, état d'un monde où la pollution est devenue hors de contrôle.

Le déchet semble avoir « rempli » la vie contemporaine, notamment la vie urbaine, comme c'est le cas dans la trilogie d'Atwood, où les « plèbezones » (« the pleeblands »), sortes de « ghettos » du futur, sont particulièrement atteintes par la pollution : « [...] l'air était pire dans les plèbezones. Davantage de cochonneries portées par le vent et moins de tours de purification²²⁰ ». Les personnages principaux du premier *opus*, qui sont d'une classe sociale supérieure²²¹, ne s'y rendent d'ailleurs presque jamais. En revanche, les personnages de *The Year of the Flood*²²² sont contraints de vivre dans ces zones extrêmement polluées.

Chez Houellebecq, l'état de pollution avancé est mentionné dans le futur éloigné d'où Marie²³ décrit les ruines de New York : « Certaines usines de produits chimiques, probablement situées dans le New Jersey vu la distance, continuaient à fonctionner, au moment du coucher du soleil la pollution donnait au ciel d'étranges teintes roses et vertes²²³ ». Il semble donc que la pollution n'ait pas disparu, trois mille ans après la disparition d'une grande partie de l'humanité.

Enfin, la même mention de la pollution, notamment par les produits chimiques, est notable chez Chevillard. Par exemple, les animaux qui plaident dans le « Rapport Parlementaire » évoquent la pollution comme un facteur menaçant les hommes autant qu'eux : « Je vous dois cette justice : vous ne vous ménagez pas non plus. Vous toussiez avec nous dans le nuage produit par votre cerveau en surchauffe²²⁴ ». Le nuage évoque la pollution poussiéreuse et néfaste des hommes. Il naît d'une intelligence humaine bouillante, c'est-à-dire hyperactive. La référence à la surchauffe est également le moyen d'évoquer le réchauffement

²¹⁸ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op.cit.

²¹⁹ Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 116.

²²⁰ « The air was worse in the pleeblands, [Crake] said. More junk blowing in the wind, fewer whirlpool purifying towers dotted around », Atwood, *OC*, op.cit., p. 287 (VO), p. 305 (VF).

²²¹ Nous analysons le lien entre classe sociale et qualité environnementale dans le chapitre 4.

²²² Atwood, *YOF*, op.cit.

²²³ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 202.

²²⁴ Chevillard, « Rapport Parlementaire », *Du souffle dans les mots*, op.cit., p. 105-106.

climatique qui est en lien direct avec la pollution de l'air. Le motif de la pollution se fait plus précis encore dans *Oreille rouge*. Au Mali, il est par exemple dangereux de manipuler du savon: « Ici, les boulets de savon noir que les femmes du village confectionnent avec les rejets de potasse de l'usine leur trouent les mains²²⁵ ». La pollution se cache aussi dans le récit, et on la manquerait presque dans cette énumération: « L'été au Mali, les fruits au Mali, les moustiques au Mali, l'école au Mali, la nuit au Mali, la démocratie au Mali, la pollution au Mali, la musique au Mali²²⁶ ». Bamako est décrite comme une ville extrêmement polluée: « Voici comme on circule dans la capitale, Bamako, en file indienne, un masque rudimentaire sur le visage; au cul, un pot d'échappement qui crache une fumée noire suffocante²²⁷ ». Or la pollution au Mali est un fait avéré et démontré, notamment par l'ONU qui a fait rédiger un rapport sur ce problème, en se concentrant sur la pollution de l'eau²²⁸.

Motif de l'eau polluée

L'eau, qui est maltraitée (ou mal traitée) par les hommes, constitue d'ailleurs un motif de la pollution. Pour en revenir à Albert Moindre qui visite le Mali – non sans emporter « des comprimés pour désinfecter l'eau²²⁹ » – il constate que le fleuve, qui transporte les produits chimiques des alentours, « est pris de vomissements²³⁰ ». Cette personnification nous laisse imaginer la couleur et la texture de l'eau qui circule dans les lits malades des rivières maliennes. Plus tard dans la narration, l'image est plus précise: « [l]es principaux affluents du Niger sont les flots gras et troubles vomis par les usines de ses rives et les eaux usées, épaisses, multicolores des teintureries. Carpes, silures et beaux capitaines apprennent de plus en plus jeunes à nager sur le dos²³¹ ». Dans cette évocation, l'eau est « grasse » et « épaisse », comme si les composants chimiques des usines avoisinantes l'alourdissaient. Par ailleurs, elle n'est plus incolore mais « multicolore » puisqu'elle transporte les produits rejetés par les usines. Sa contamination provient donc de l'activité industrielle qui modifie l'eau dans ses caractéristiques physiques. Cette modification nocive a pour effet de tuer les poissons, ce que

²²⁵ Chevillard, *OR.*, p. 141.

²²⁶ Chevillard, *ibid.*, p. 145.

²²⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 65.

²²⁸ Davide Calamari, « Chapitre 3: La pollution des eaux au Mali », *Situation de la pollution dans les eaux intérieures de l'Afrique de l'ouest et du centre*, CPCA, 1985. [En ligne] URL: <http://www.fao.org/docrep/005/R4383F/R4383F00.htm#TOC>, consulté le 21 avril 2016.

²²⁹ Chevillard, *OR.*, p. 26.

²³⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 65.

²³¹ Chevillard, *ibid.*, p. 117.

la narration évoque avec beaucoup d'ironie, affirmant qu'ils doivent « nager sur le dos ». La pollution de l'eau est donc mortifère pour les éléments naturels et les êtres vivants.

Dans le premier *opus* de la trilogie *MaddAdam*, l'eau polluée est également un motif qui revient à plusieurs moments, et dans plusieurs temporalités : en effet, il est d'abord dit que l'eau était polluée dans l'enfance d'Oryx, qu'on peut situer dans un futur assez proche. Oryx affirme d'ailleurs avec un cynisme désinvolte la grande utilité de cette eau morbide : « Et des rivières. Les rivières sont très utiles pour les ordures, les morts et les bébés qu'on jette dedans, et la merde²³² ». Puis, dans une autre temporalité de la narration, celle, plus tardive, de Snowman, qui se déroule après la catastrophe, on constate que l'état de l'eau ne s'est évidemment pas amélioré : « [...] l'eau doit se frayer un passage à travers des maisons à l'abandon, des caves malodorantes, des fossés obstrués et on ne sait trop quoi d'autre²³³ ». Dans les deux cas, l'eau est associée à la mort, à l'abandon, ou à la putréfaction. Sa mauvaise odeur est également soulignée, puisqu'on y jette de la « merde » et qu'elle traverse des « caves malodorantes ». Dans *MaddAddam*, elle est décrite comme dangereuse car polluée par des rebuts toxiques : « Dieu sait ce qu'il y a dedans, songe Toby. Ça vient d'une nappe phréatique, et tous les déchets toxiques à des kilomètres à la ronde peuvent s'y être infiltrés²³⁴ ».

Les références à l'eau polluée sont aussi très nombreuses dans *Nos animaux préférés*. Cette fiction, qui est une accumulation de textes courts ou « shaggas », se situe dans un temps post-apocalyptique où règnent la désolation et la solitude. Ainsi, à de nombreuses reprises sont évoqués tantôt des lits de rivière transformés en boue, tantôt d'anciens lacs recouverts de pétrole. Les champs lexicaux de l'eau et de la saleté se recoupent sans arrêt, et ne fonctionnent pas l'un sans l'autre. On trouve donc des formulations mariant les deux telles que : « le lit torturé des boues et les ombres que la marée avait tracées avec les basses nervures de son sang²³⁵ », « [l]es sables pourris de saumure et des mélasses huileuses qui empoissent l'arrière des estuaires²³⁶ », ou encore « un réseau de flaques d'eau croupie²³⁷ ». Le motif de l'eau polluée coule donc le long du récit pour faire de l'imaginaire de la crise

²³² « And rivers. The rivers are so useful, for the garbage and the dead people and the babies that get thrown away, and the shit », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 135 (VO), p. 149 (VF).

²³³ « [...] the water must have found a channel through derelict houses and pungent cellars and clotted-up ditches and who knows what else », Atwood, *ibid.*, p. 45 (VO), p. 55 (VF).

²³⁴ « God knows what's in it, thinks Toby : it's groundwater, and every toxic spill for miles around may have leaked into it », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 41 (VO), p. 68 (VO).

²³⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 92.

²³⁶ Volodine, *ibid.*, p. 99.

²³⁷ Volodine, *ibid.*, p. 139.

environnementale un imaginaire de la souillure et de la mort. L'eau y apparaît noire, odorante, chargée de pétrole et mortifère.

La mention d'une eau polluée est également équivoque dans d'autres œuvres telles qu'*Ourania*²³⁸ de Jean Marie Gustave Le Clezio, où Daniel Sillipoe, le personnage principal, géologue, donne au Mexique une conférence de « Pédologie » et évoque le problème de la pollution, qui est indissociable de celui de l'eau : « [...] les nouveaux quartiers de la ville rejettent chaque jour des eaux-vannes, des nitrates, du phosphore que cette terre n'a plus le temps de dissoudre²³⁹ ». Selon le géologue, l'eau des nouveaux quartiers est gravement contaminée par des composants rejetés par l'activité industrielle des hommes (les nitrates et le phosphore). Or cette contamination de l'eau a pour conséquence de perturber le cours naturel de son absorption par la terre.

Dans la troisième et dernière partie de la trilogie *MaddAddam*, l'imaginaire de l'eau souillée est porté par le pétrole, qui apparaît comme une perversion du liquide, une corruption de la matière. En effet, l'église de PetrOleum, tenue par le père de Zeb et Adam, apparaît comme une caricature de l'assujettissement des sociétés occidentales au pétrole²⁴⁰. Cette caricature est formulée par la vénération du pétrole par les fidèles, et le rejet de toute alternative dite « verte ». Aussi l'église défend-elle « la Sainte Huile de Dieu » (« God's Holy Oil ») en proférant des slogans aussi absurdes que « Les Panneaux Solaires sont l'Œuvres de Satan » (« Solar Panels Are Satan's Work ») ou « Les Tueurs en Série croient au Réchauffement Climatique » (« Serial Killers Believe in Global Warming²⁴¹ »). Dans ce cas, les valeurs morales sont inversées : les hommes apparaissent comme fervents défenseurs d'un liquide noir, lourd et odorant. Leur adoration est si poussée qu'elle se transforme en religion. Si l'eau incolore et inodore représente la pureté, alors le pétrole symbolise la souillure. Or les hommes sont corrompus par les pouvoirs d'un liquide souillé.

On pense ici aux études de Gaston Bachelard sur l'eau²⁴², et notamment son analyse des « eaux sombres ». Il faudrait que Gaston Bachelard revienne et nous raconte, dans un ouvrage sur la rêverie dans sa dimension écologique, ce que l'eau sale contemporaine apporte de nouveau à la rêverie de l'eau. Car elle n'est plus tout à fait l'eau recouverte d'ombre chez Poe, celle qui invite à la mort. Elle est désormais un signe de la mort à venir, et de l'excessive empreinte de l'homme sur le monde. L'aspect eschatologique de la rêverie de l'eau n'est plus

²³⁸ Jean Marie Gustave Le Clézio, *Ourania*, Paris, Gallimard, 2006.

²³⁹ Le Clézio, *ibid.*, p. 80.

²⁴⁰ Nous analysons cette caricature dans le chapitre 7, p. 445.

²⁴¹ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 117 (VO), p. 173 (VF).

²⁴² Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* [1941], Paris, José Corti, 1985.

lié au rêveur, à l'individu. Il ne peut pas, dans nos œuvres, être interprété sous la loupe psychanalytique : il raconte notre avenir d'hommes en tant qu'espèce, et en tant qu'habitants d'une planète en déclin.

Dans ces différentes œuvres, l'eau polluée a une grande puissance d'évocation dans la mesure où elle est vidée de sa symbolique de pureté et de vitalité pour être contaminée par celle du déchet, c'est-à-dire de la saleté et de l'impur. L'eau souillée apparaît alors comme la métaphore du bien qui a cédé sous le poids du mal. Dans l'ouvrage collectif *Déchets d'œuvres, la littérature et le déchet*²⁴³, le déchet est attribué à une valeur morale : « [a]ffaire de mœurs et de morale, le déchet est lieu d'affrontement entre le pur et l'impur, le bien et le mal²⁴⁴ ». Observant la conception de la pollution dans les sociétés primitives, Mary Douglas explique dans *De la souillure*²⁴⁵ que « [l]a réflexion sur la saleté implique la réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la forme au manque de forme, de la vie à la mort²⁴⁶ ». La souillure serait donc l'élément qui fait basculer une société en ordre vers le chaos. En ce sens, l'eau polluée qui véhicule la souillure apparaît véritablement comme l'illustration de la mort qui se déplace et contamine l'environnement. Elle est porteuse du déchet, notion qui rebute nos sociétés. Greg Garrard rappelle d'ailleurs que le mot « pollution » vient du latin « polluere » qui veut précisément dire « souiller » : « [...] jusqu'au XVII^e siècle il a dénoté la contamination morale d'une personne ou d'actes (tels que la masturbation) jugés comme favorisant la contamination²⁴⁷ ». La pollution évoque donc, jusque dans son étymologie, une contamination, une souillure qu'il faut contenir ou éviter, et qui dégoûte.

Motif de l'entassement

Dans nos œuvres, le déchet n'est pas uniquement transporté par l'eau. Il prend toutes les formes et occupe l'espace. Il s'étale, s'entasse, devient montagne, et alors les lecteurs n'ont plus d'autre choix que de le remarquer. Aussi note-t-on la présence du motif de la

²⁴³ Gérard Bertolini, Marc Joly, Isabelle Kersimon, *et al.*, *Déchets D'œuvres, la littérature et le déchet*, Angers, Le polygraphe, 1992.

²⁴⁴ Gérard Bertolini *et al.*, *ibid.*, p. 10.

²⁴⁵ Mary Douglas, *De la souillure ; Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1967], traduction de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001.

²⁴⁶ Mary Douglas, *ibid.*, p. 27.

²⁴⁷ « [...] until the seventeenth century it denoted moral contamination of a person, or acts (such as masturbation) thought to promote such contamination », Greg Garrard, *Ecocriticism*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 8. Notre traduction.

décharge dans les fictions de l'Anthropocène. Christian Chelebourg remarque justement que « [l]a pollution suscite un imaginaire de l'expansion, de l'invasion²⁴⁸ ». En d'autres termes, il semble difficile d'évoquer le déchet sans y ajouter l'idée d'une grande quantité, ou d'une forme d'abondance. Aussi remarque-t-on dans nos œuvres une tendance à l'emphase quand il s'agit de décrire les espaces pollués.

Dans *Oreille rouge*, par exemple, la voix narrative décrit que « [l]e sol d'Afrique est ocre et paille. Il est aussi jonché d'ordures²⁴⁹ ». L'épithète « jonché » donne l'impression que le sol est complètement recouvert de déchet. L'impression est la même à la lecture de certains passages d'*Oryx and Crake* décrivant le monde futur dans lequel Snowman évolue. Sur la plage où il s'est installé reposent des amas de bouteilles (« des bouteilles de lotion qui souillaient la plage²⁵⁰ »). Les « tas de gravats » accumulés sont si massifs qu'ils forment des « brise-lames²⁵¹ », « un mont Everest jonché de détritits » (« some garbage-strewn Mount Everest²⁵² »).

Les procédés hyperboliques décrivent un monde recouvert d'ordures. Cet imaginaire n'est pas sans nous rappeler le phénomène hélas réel qu'est le « vortex de déchets du Pacifique Nord » (« The great Pacific Garbache Patch »), une zone étendue de déchets flottants sur la mer et créant une sorte de nouveau continent²⁵³. Dans un entretien sur *France Inter*, la paléoclimatologue Valérie Masson-Delmotte avoue d'ailleurs que certains géologues aiment à plaisanter en dénommant la période géologique actuelle non pas l'Holocène ni l'Anthropocène, mais plutôt « le Poubellifère Supérieur²⁵⁴ ». Le monde serait donc une grande réserve où déposer les rebuts de notre société de consommation. Certaines œuvres ont d'ailleurs pour sujet principal les décharges publiques, comme c'est le cas dans *La décharge* de Béatrix Beck²⁵⁵, ou encore dans *Corps à l'écart* d'Elisabetta Bucciarelli²⁵⁶. Le roman *Underworld*²⁵⁷ de Don DeLillo évoque notamment l'immense décharge de Fresh Kills à New York.

²⁴⁸ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 22.

²⁴⁹ Chevillard, *OR*, op.cit., p. 110.

²⁵⁰ « beach-trash lotion bottles », Atwood, *OC*, op.cit., p. 102 (VO), p. 114 (VF).

²⁵¹ « the break-waters formed by fallen rubble will protect them », Atwood, *ibid.*, p. 236 (VO), p. 252 (VF).

²⁵² Atwood, *ibid.*, p. 87 (VO), p. 98 (VF).

²⁵³ Ce phénomène n'est pas isolé. En effet, d'autres « soupes » de déchets plastiques ont été repérées, notamment dans l'Atlantique Nord.

²⁵⁴ Mathieu Vidard, « Faut-il tirer un trait sur l'Holocène ? », *France Inter*, lundi 17 septembre 2012. [En ligne] URL: <http://www.franceinter.fr/emission-la-tete-au-carre-faut-il-tirer-un-trait-sur-l-holocene>, consulté le 21 avril 2016.

²⁵⁵ Béatrix Beck, *La Décharge*, Paris, Grasset, 1979.

²⁵⁶ Elisabetta Bucciarelli, *Corps à l'écart*, traduction par Sarah Guilmault, Paris, Asphalté éditions, 2013.

²⁵⁷ Don De Lillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997.

Certaines de nos œuvres font aussi référence aux décharges. Dans *Oreille rouge*, le quartier des tisserands de Bamako est décrit comme très pollué et recouvert de déchets, poussant le narrateur à ironiser sur la situation : « C'est le quartier des tisserands de Bamako, entre un cimetière de voitures (ou est-ce un parking ?) et une décharge publique dans laquelle on s'affaire aussi. La notion d'ordure est de toutes les notions la plus relative²⁵⁸ ». Cette dernière remarque pousse à croire que les déchets sont si omniprésents qu'on peut difficilement les différencier du reste : on ne saurait plus ce qui est déchet, et ce qui ne l'est pas (encore). Dans *Oryx and Crake*, Snowman circule entre les vestiges du monde, et remarque ce qui a été, il y a longtemps, une décharge publique : « [...] une saline commence à se former sur une ancienne décharge piquetée de rangées de maisons à moitié inondées²⁵⁹ ». La décharge, des années après son abandon, intègre le paysage post-apocalyptique avec la plus grande homogénéité.

De manière générale, les décharges, ou au moins les lieux où s'accumulent les déchets de nos sociétés industrielles et de consommation, sont parfaitement intégrés dans le monde. Les déchets semblent être une telle part de la vie quotidienne contemporaine que leur présence devient normale. Déjà dans *The Monkey Wrench Gang*, la saleté et la congestion de la route par « les herbes, les bouteilles cassées, les détritiques et les boîtes » évoquent aux personnages « une tragique trivialité²⁶⁰ ». L'amoncellement de détritiques au milieu des grands espaces naturels de la côte ouest est à la fois trivial, banal, et tragique. Or l'aspect tragique vient précisément de cette banalité, ou du fait qu'il soit devenu parfaitement normal de croiser des détritiques le long des routes qui traversent les déserts et les canyons américains.

Il reste à comprendre pourquoi l'évocation des déchets est si primordiale dans l'écriture contemporaine, et ce qu'elle apporte au discours sur l'homme dans son rapport à l'environnement. Michel Serres associe la pollution à un système de domination ou d'appropriation du monde par le dépôt d'excréments²⁶¹. Il compare l'humanité à ces animaux qui « compissent » leur niche pour qu'elle reste à eux : « Cette origine stercoraire ou excrémentielle du droit de propriété me paraît une source culturelle de ce qu'on appelle pollution²⁶² ». La tendance à la pollution excessive serait donc un moyen humain de

²⁵⁸ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 141.

²⁵⁹ « [...] a salt marsh is forming on a one-time landfill dotted with semi-flooded townhouses », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 148 (VO), p. 161 (VF).

²⁶⁰ « [...] Dr. Sarvis marched through the weeds, the broken bottles, the rags and beer cans of the ditch, all that tragic and abandoned trivia of the American road [...] », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 14 (VO), p. 39 (VF).

²⁶¹ Voir aussi Serres, *Le Mal propre* [2008], Paris, Éditions Le Pommier, 2012.

²⁶² Michel Serres, *ibid.*, p. 59.

s'approprier le monde, de confirmer que nous en sommes bien « maîtres et possesseurs », quitte à transformer celui-ci en « écuries d'Augias », tel que l' imagine Christian Chelebourg, en apportant toutefois un bémol sur la possibilité d'une issue heureuse :

Cet épisode mythique colle parfaitement à l'actualité du discours écologique sur la dispersion des polluants à un point près toutefois et non des moindres : son heureuse conclusion qu'il faudrait reconsidérer en prenant en compte l'état et le devenir des eaux souillées de l'Alphée et du Pénée²⁶³.

En effet, si Héraclès a pu nettoyer les écuries d'Augias en détournant les eaux de l'Alphée et du Pénée, quel héros faudra-t-il à l'ère contemporaine pour nettoyer notre monde avec de l'eau sale et polluée ? Cette problématique est effleurée dans *Oryx and Crake* lorsque Crake évoque les bombes en ces termes : « Nos ancêtres arboricoles, disait Crake, chiaient sur leurs ennemis du haut des arbres où ils s'étaient perchés. Avions, fusées et bombes découlent tous de cet instinct de primate, et c'est tout²⁶⁴ ». Le motif de la pollution se déplace vers celui de la guerre. Les deux ne sont pas étrangers dans la mesure où l'envoi de bombes sur le sol terrestre constitue tout autant un « réflexe stercoraire » que la pollution elle-même. Les bombes deviennent alors un acte de souillure au même titre que l'amoncellement de déchets industriels²⁶⁵.

3) « Ce que nous avons fait », ou l'expression d'une culpabilité

Si la question de la responsabilité a déjà été établie comme constituant l'un des éléments de la pensée environnementale, il apparaît qu'elle forme, dans les fictions de l'Anthropocène, un véritable leitmotiv qui permet d'interroger en profondeur le « devoir être de l'homme dans le monde²⁶⁶ ». Face à l'évidence du géocide, les personnages des fictions développent en effet un certain sentiment de culpabilité. Celui-ci naît de la prise de conscience des actions humaines et des dommages qu'elles ont causés sur l'environnement,

²⁶³ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 24.

²⁶⁴ « *Our aboreal ancestors*, Crake used to say. *Used to shit on their enemies from above while perched in trees. All planes and rockets and bombs are simply elaborations on that primate instinct.* », Atwood, OC, op.cit., p. 358 (VO), p. 376 (VF).

²⁶⁵ Nous établissons un lien entre la guerre et la crise environnementale dans le chapitre 2, p. 128.

²⁶⁶ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 37.

ou comme l'exagère Daniel¹ chez Houellebecq, de « cette attirance absurde de l'Occident pour le cynisme et pour le mal²⁶⁷ ».

Dans le roman de Hogan, cette culpabilité obsède les habitants de Dark River. Dans le chapitre « Hunt » (« La chasse »), après avoir participé au massacre non préparé d'une jeune baleine, Thomas se sent profondément coupable : « Lui, Thomas Just, était l'homme qui avait tué la baleine²⁶⁸ ». Dans ce moment de honte, il se sent responsable d'une part de la destruction des valeurs ancestrales portées par la tribu, et d'autre part de l'extinction d'une espèce protégée. Sa culpabilité va jusqu'à la formulation d'une excuse très dramatique : « Je suis désolé d'être un humain²⁶⁹ ». En vérité, l'ensemble des villageois ressentent cette culpabilité : « Ils pensent à la baleine et à ce qu'ils ont fait²⁷⁰ ». Le remplacement du meurtre de l'animal par la subordonnée « ce qu'ils ont fait » traduit la honte des habitants, qui est si forte qu'ils n'osent pas nommer leur acte.

La même culpabilité affecte certains personnages de la trilogie d'Atwood. Enfant, Jimmy supporte mal d'assister au brasier d'animaux qu'on soupçonne d'être contaminés. Il se sent responsable de ce massacre : « [...] le brasier, l'odeur de brûlé, mais surtout les animaux en flammes et leurs souffrances – était sa faute, parce qu'il n'avait rien fait pour les sauver²⁷¹ ». Cette culpabilité, ressentie très tôt par le personnage, le suit après la catastrophe. En effet, Jimmy, devenu Snowman, s'exprime comme un enfant accusé lorsqu'un énième déluge a lieu : « Je n'ai pas fait ça délibérément, dit-il de cette voix de gamin pleurnicheur qu'il adopte lorsqu'il est de cette humeur-là²⁷² ». Comme pour la tribu des A'atsika, il semble trop pénible pour Jimmy de nommer les événements catastrophiques dont il se sent responsable et qu'il évoque uniquement à travers le pronom « ça ». En ajoutant l'adverbe « délibérément » (« on purpose »), Snowman avoue à demi-mot qu'il est bien responsable du dérèglement climatique qui a bouleversé l'humanité. Noyé dans sa culpabilité, il régresse et redevient le petit Jimmy, il « pleurniche » pour se défendre d'un crime qu'il porte sur ses épaules au nom de toute l'humanité désormais disparue.

Mais dans la trilogie, la culpabilité la plus révélatrice est celle de Sharon, la mère de Jimmy, qui disparaît dès le premier roman après avoir choisi de fuir la vie artificielle des

²⁶⁷ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 214.

²⁶⁸ « He, Thomas Just, was the man who killed the whale », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 100.

²⁶⁹ « I'm sorry to be a human », Hogan, *ibid.*, p. 275.

²⁷⁰ « They think about the whale and what they've done [...] », Hogan, *ibid.*, p. 127.

²⁷¹ « [...] the bonfire, the charred smell, but most of all the lit-up, suffering animals – was his fault, because he's done nothing to rescue them », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 18 (VO), p. 28 (VF).

²⁷² « I didn't do it on purpose, he says, in the sniveling child's voice he reverts to in this mood », Atwood, *ibid.*, p. 45 (VO), p. 55 (VF).

Compounds pour rejoindre un groupe de résistants. Son mari, d'ailleurs, lui renvoie la culpabilité qu'elle voudrait lui faire porter en lui disant que « [c]'est [elle] qui est malade de culpabilité²⁷³ ». De fait, Sharon est véritablement incapable d'assumer les actes de transformation et de déformation de la nature qui sont opérés par les laboratoires BioInc. Sa note d'adieu laissée avant son départ est d'ailleurs explicite : « [...] *ai souffert dans ma conscience suffisamment longtemps*²⁷⁴ [...] », griffonne-t-elle ainsi avant de quitter son foyer.

Enfin, on note l'évocation de la culpabilité sous la plume de Chevillard, mais pas dans *Oreille rouge*, où il semble qu'Albert Moindre soit incapable du moindre raisonnement sur la responsabilité humaine dans la question environnementale. En revanche, l'Albert Moindre de *Sans l'Orang Outan* se fustige après la disparition des primates. Selon lui, l'espèce humaine aurait dû disparaître à la place de l'orang outan : « Il y a eu erreur. Il y a eu méprise, c'est évident. Ce cratère s'est ouvert pour nous engloutir, nous, et débarrasser le monde de la menace que représente notre pulsion de mort²⁷⁵ ». Albert fait donc porter aux hommes la responsabilité de l'extinction des orangs-outans : « Nous arpentons tristement la portion de terre qui nous échoit pourtant, en vertu du partage des fautes et des responsabilités²⁷⁶ ». La culpabilité est donc liée à la question de la responsabilité.

Cette responsabilité est presque d'ordre juridique, comme le traduit bien le pamphlet de Gran, qui nous intéresse en ce qu'il corrobore les discours contemporains sur l'environnement, et opère une sorte de transition entre les divers discours contemporains et la fiction littéraire :

La fonte des neiges du Kilimandjaro, la désertification du Sahel, ces typhons et cyclones qui les frappent, la raréfaction des poissons, des ours, des pingouins et des batraciens, la ménopause de la planète, l'avenir sombre qui nous guette, tout cela est la faute de l'Occident²⁷⁷.

L'Occident porterait donc sur ses épaules l'entière responsabilité des dégâts environnementaux contemporains. Cette accusation globale fait écho à celle qui existe dans *Nos animaux préférés* de Volodine lorsqu'il est dit de Barbiville VII, l'une des reines décrites dans le « Shagga des sept reines sirènes », que « [t]oute catastrophe naturelle lui était aussitôt

²⁷³ « You're the one with the neurotic guilt », Atwood, *ibid.*, p. 57 (VO), p. 67 (VF).

²⁷⁴ « [...] *suffered with my conscience long enough* [...] », Atwood, *ibid.*, p. 61 (VO), p. 71 (VF).

²⁷⁵ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 52.

²⁷⁶ Chevillard, *ibid.*, p. 126.

²⁷⁷ Igor Gran, *L'Écologie en bas de chez moi*, *op.cit.*, p. 85.

imputée²⁷⁸ ». C'est comme s'il fallait à tout prix un coupable qui puisse assumer la responsabilité de l'état actuel du monde. En effet, Hans Jonas constate que « [...] la nature en tant qu'objet de la responsabilité humaine est certainement une nouveauté²⁷⁹ », et que cette nouvelle responsabilité dépasse les hommes : « [l]a condition de la responsabilité est le pouvoir causal. L'acteur doit répondre de son acte : il est tenu pour responsable de ses conséquences et le cas échéant on lui en fait porter la responsabilité²⁸⁰ ». L'homme est donc en procès contre lui-même : il doit répondre de ses actes meurtriers. Aussi Daniell, dans *La Possibilité d'une île*, se demande-t-il, comme Snowman ou la tribu A'atsika, « ce qu'il a fait » pour mériter « *la terreur de l'espace* » qu'il ressent : « Qu'avais-je fait pour mériter un tel sort ? Et qu'avaient fait, en général, les hommes²⁸¹ ? ».

En effet, qu'ont fait les hommes, et sont-ils réellement responsables ? Selon Vittorio Hösle, la responsabilité de l'homme est à relativiser dans la mesure où celui-ci n'a pas pleinement conscience des conséquences de ses actes : « [...] une des causes principales de la crise écologique réside dans le fait que, premièrement, nous ne savons pas ce que nous faisons, et que, deuxièmement, lorsque les conséquences de nos actes nous sont dévoilées, nous ne disposons d'aucun système incitatif capable d'entraîner une modification de notre comportement²⁸² ». L'ignorance des hommes serait donc à prendre en compte pour soulager ceux-ci du fardeau trop lourd de la responsabilité environnementale. Claude Lorius et Laurent Carpentier vont dans ce sens lorsqu'ils affirment que l'homme est « innocent » car il ignorait les conséquences du progrès : « L'homme redessine la géographie. Criminel ? Non, innocent. Nous ne savons rien de l'importance des zones marécageuses dans la survie de certaines d'espèces vivantes, animaux ou végétaux, nous ne savons rien de l'importance de leur survie pour notre avenir²⁸³ [...] ».

Cette relativisation possible de la responsabilité humaine peut donner lieu, dans certaines fictions de l'Anthropocène, à un amoindrissement du souci écologique qui trahit parfois un certain manque d'intérêt pour une question qui pourrait pourtant paraître cruciale.

On devine même parfois une absence totale de souci écologique chez certains personnages. C'est souvent le cas dans *La Possibilité d'une île* où Daniell, en plus d'être passablement irrité par les écologistes, fait construire sa maison avec des cascades d'eau près

²⁷⁸ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 52.

²⁷⁹ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 31-32.

²⁸⁰ Hans Jonas, *ibid.*, p. 179.

²⁸¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 427.

²⁸² Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, *op.cit.*, p. 133.

²⁸³ Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'anthropocène*, *op.cit.*, p. 69.

du parc naturel du Cabo de Gata, parc protégé par l'UNESCO se situant dans la région la plus sèche d'Andalousie. Au début du roman, il se réjouit que cette zone très plaisante soit encore épargnée par le tourisme, ce qui ne dure pas, et résume son bonheur de consommateur par une comparaison mythologique : « En somme, en ces années, j'étais un peu comme le roi Midas²⁸⁴ ». Daniell est donc loin de se soucier des ressources naturelles du terrain sur lequel il a bâti sa maison moderne, et il se réjouit du confort que l'opulence lui apporte, bien que celle-ci soit très certainement opérée au détriment de l'environnement.

Dans les autres fictions, quand un souci écologique est exprimé, il est si bref qu'il en devient insignifiant. Aussi, si on connaît le peu de souci écologique d'Albert Moindre en visite en Mali, on peut être surpris de lire cette très furtive préoccupation environnementale : « Pendant quelques jours, il veille à ne pas laisser couler l'eau lorsqu'il se brosse les dents²⁸⁵ ». L'indication de temps « pendant quelques jours », met en exergue le caractère absolument éphémère et peu sérieux de cette bonne résolution environnementale, qu'Albert ne tient évidemment pas. Le ton ironique de la narration insiste sur l'hypocrisie du personnage qui est pris momentanément d'une conscience écologique. Enfin, dans *People of the Whale*, il est dit que l'opinion publique américaine s'oppose à la « barbarie » du meurtre des baleines par les A'atsika : « [...] après avoir tué la baleine, personne ne voulait avoir affaire à eux. Ils étaient rejetés, détestés à ce moment par la grande majorité de l'Amérique²⁸⁶ ». Or il est étonnant de voir une tribu native américaine, vivant selon des principes ancestraux écologiquement équilibrés, se voir accusée d'insouciance environnementale par la société postmoderne. L'accusation des Américains paraît hypocrite dans la mesure où la chasse à la baleine a été, dans ce cas, provoquée par des désirs capitalistes dont ils sont à l'origine. Si certaines œuvres du *corpus* traduisent la question de la responsabilité et de la culpabilité humaine dans l'ère de l'Anthropocène, il semble toutefois que notre *corpus* ne révèle pas un projet didactique visant à convaincre de l'intérêt de protéger notre planète en étant des citoyens « responsables²⁸⁷ ».

On observe donc des échos entre la pensée environnementale contemporaine et les fictions qui en évoquent les problématiques les plus évidentes. Les fictions de l'Anthropocène se caractérisent par les thèmes qu'elles abordent, qui se transforment en véritables leitmotivs dans le récit : le réchauffement climatique, la pollution, l'extinction des animaux et la

²⁸⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 54.

²⁸⁵ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 153.

²⁸⁶ « [...] after killing the whale, no one wanted anything to do with them. They were ostracized, disliked right now by most of America », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 104.

²⁸⁷ Nous analysons dans le chapitre 8 le possible message écologiste dans les fictions étudiées.

responsabilité humaine sont quelques unes des préoccupations contemporaines qui sont réinvesties par la fiction littéraire.

III. Tableaux de l'Anthropocène

La pensée contemporaine sur la crise environnementale évoque souvent la dissonance entre l'homme et son monde. Face à cette rupture, l'homme doit composer avec un monde avec lequel il ne serait finalement pas si familier. La planète, cette maison que nous habitons, aurait donc de nouveaux murs, de nouvelles textures, et surtout de nouvelles fissures qu'il est nécessaire d'appréhender avant même de pouvoir envisager de les réparer.

Les fictions de l'Anthropocène s'attachent à peindre des tableaux de l'Anthropocène, c'est-à-dire à décrire ce nouveau monde, et la nouvelle donne imposée par ce que nous appelons la postmodernité. Cette écriture semble passer à la fois par une description voire une critique du progrès et du monde postmoderne, mais également par une analyse, au cœur des fictions, de la mondialisation et des modifications qui découlent de la nouvelle distribution géographique et politique du monde.

1) Caractéristiques de la postmodernité

Le grand responsable de ces dérèglements serait-il le progrès humain? Il semble que le XX^e siècle, puis le XXI^e siècle, soient désormais en rupture avec l'optimisme de l'époque moderne à ses balbutiements, et aient fait place à une amertume liée à la prise de conscience des conséquences graves, durables voire définitives de la modernité. Presque deux siècles après la naissance de l'électricité, l'humanité reçoit sa facture et se rend compte qu'elle ne peut pas la payer.

Il semble que la pensée environnementale s'installe dans une période où le terme de « moderne » est devenu obsolète. Les fictions de l'Anthropocène paraissent se placer dans un « après » de la modernité que nous appelons postmodernité, mais qu'il est important d'interroger. Le problème de cette désignation est surtout lexicologique-sémantique. La modernité, ce temps d'éveil et de développement humaniste et scientifique, ne correspond plus au monde dans lequel nous vivons. Dans *La Carte et le territoire*, le discours de Jed, le personnage principal, illustre d'ailleurs cette conviction : « La modernité était peut-être une erreur, se dit

Jed pour la première fois de sa vie. Question purement rhétorique, d'ailleurs : la modernité était terminée en Europe occidentale depuis pas mal de temps déjà²⁸⁸ ». La remarque de Jed semble refléter une idée maitresse de la pensée environnementale contemporaine selon laquelle la modernité a été dépassée. Mais la désignation lexicale de cette nouvelle modernité n'est pas fixée. Époque postcoloniale, postmoderne, post-11 septembre, ou « néolibérale » pour Jean Paul Engélibert²⁸⁹, la période dans laquelle se déroule la crise environnementale est décrite à la fois par de nombreux termes (historiques, économiques, politiques, géographiques) mais aussi par aucun qui ne soit aussi englobant que précis. Julian Muela Eszquerra évoque le terme de « surmodernité²⁹⁰ » pour évoquer la surabondance plutôt qu'une rupture historique nette du progrès. Car l'ère postmoderne qu'évoquent les récits n'est pas tant une nouvelle ère qu'une phase de saturation de la modernité. Proposant de définir la postmodernité, Marc Gontard explique que le terme permet surtout de traduire une confusion :

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : que se passe-t-il dans notre culture, depuis les années 80, que nous avons tant de mal à formuler – sinon par l'entremise du préfixe *post* ou de ses synonymes – pour désigner la société *post-industrielle* (Alain Touraine), *l'après-libéralisme* (Immanuel Wallerstein), la *post-histoire* (Arthur Danto), la *post-théorie*, et même le *post-exotisme* (Arthur [sic] Volodine), autant de notions que recoupe le champ plus large de la *postmodernité*²⁹¹ ?

Le préfixe *post*, qui initie la « métaphore du seuil²⁹² », permet donc de désigner une époque qu'on ne peut décidément plus considérer comme moderne, en ce que l'idée de modernité semble déjà obsolète, mais qui est toutefois si proche de nous qu'elle en demeure impossible à saisir dans sa totalité. Il nous semble, comme Marc Gontard, que le terme de « postmodernité » permet d'englober l'ensemble des propositions qui émanent d'une pensée en pleine formulation, c'est donc celui que nous adoptons.

Ce qui est sûr en tout cas, c'est que l'époque moderne est mise en cause dans le contexte de la pensée sur la crise environnementale. Au début de son essai controversé, *Le*

²⁸⁸ Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 337.

²⁸⁹ « Ce livre se concentre sur la fin du XX^e siècle et les premières années du XXI^e, ou le triomphe néolibéral », Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume: politique des fictions de la fin du monde, XXe-XXIe siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 21.

²⁹⁰ Julian Muela Eszquerra, « Préface », dans Julian Muela Eszquerra, *Le Locus horribilis, terribilis : topique et expérience de l'horrible*, Peter Lang, Berne, 2013, p. 7-20.

²⁹¹ Marc Gontard, *Écrire la crise*, op.cit., p. 7.

²⁹² Marc Gontard, *ibid.*, p. 8.

*Nouvel ordre écologique*²⁹³, Luc Ferry résume « le cœur du diagnostic » en ces termes : « la modernité anthropocentriste est un total désastre²⁹⁴ ». Car la modernité n'a pas envisagé – semble-t-il – les conséquences lourdes de l'activité industrielle sur l'environnement. Aussi Michel Collot revient-il sur « le prix à payer » après les années d'optimisme et de croissance qui ont caractérisé l'émergence des temps modernes :

[...] ce progrès indiscutable dont nous sommes les héritiers et les bénéficiaires a aussi ses revers, qui sont apparus de plus en plus nettement au cours du siècle dernier. Il a conduit à l'épuisement des ressources naturelles et à la défiguration du visage de la terre, engendrés par la pollution industrielle et par une urbanisation massive²⁹⁵.

Selon Michel Collot, les conséquences néfastes du progrès se sont progressivement révélées au cours du dernier siècle. Celles-ci se sont enfin avérées nocives pour l'environnement de l'homme et pour sa propre santé.

Les bouleversements de la modernité sont toutefois inévitables selon le sociologue Zygmunt Bauman qui, dans son essai *Vies Perdues*²⁹⁶, affirme que « [l]e monde moderne renferme un désir, et une détermination, à défier sa *mêmeté* (comme dirait Paul Ricoeur) – sa similitude. [...] La condition moderne consiste à être en mouvement. Le choix se situe entre se moderniser ou périr²⁹⁷ ». L'humanité aurait donc recours au progrès dans un simple effort de survie dans la mesure où la nécessité d'aller de l'avant lui serait inhérente. De ce fait, « se moderniser » devient un impératif. Dans ce contexte, la modification de l'environnement qui a mené à la crise environnementale est l'un des symptômes de cette nécessité de changement. Selon Atwood, notre époque ne se caractérise pas uniquement par le changement climatique (« climate change ») mais plus généralement par le « changement de tout » (« everything change ») :

Je crois qu'appeler cela le changement climatique est plutôt limité. Je l'appellerais plutôt le changement de tout parce que quand les gens pensent au changement climatique, ils pensent qu'il va peut-être pleuvoir plus ou quelque chose de ce genre. C'est un changement

²⁹³ Luc Ferry, *Le Nouvel Ordre Écologique*, Paris, Grasset, 1992.

²⁹⁴ Luc Ferry, *ibid.*, p. 32.

²⁹⁵ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 49.

²⁹⁶ Zygmunt Bauman, *Vies Perdues : la modernité et ses exclus* [*Wasted Lives : Modernity and its Outcasts*, 2004], traduction de l'anglais par Monique Pagot, Paris, Payot, 2006.

²⁹⁷ Zygmunt Bauman, *ibid.*, p. 49.

beaucoup plus large que cela parce que quand on modifie les critères de où il pleut, et combien il pleut, et où il ne pleut pas, on affecte aussi à peu près tout le reste²⁹⁸.

Selon Atwood, il est difficile de séparer le bouleversement du climat d'un bouleversement général. De ce fait, évoquer la crise environnementale revient de façon logique à évoquer la crise de la postmodernité, et inversement.

D'après Vittorio Hösle, notre ère se caractérise avant tout par son économie capitaliste : « La raison pourra-t-elle atteindre à temps la locomotive du convoi ferroviaire à bord duquel nous sommes tous assis, et cela avant que nous n'atteignons le gouffre qui se creuse de plus en plus devant nous ? La surface de freinage qui s'offre à nous sera-t-elle seulement assez longue ? Quelle est cette locomotive qui mène le monde moderne ? Sans conteste, l'économie²⁹⁹ ».

Or les récits étudiés font mention de cette domination capitaliste. Le capitalisme et le consumérisme, les deux modèles économiques des sociétés nord-occidentales, sont largement évoqués par les récits de Houellebecq, Atwood, Hogan et de Chevillard. L'exemple le plus pertinent est le récit de Daniell dans *La Possibilité d'une île*, qui dépeint une ère où le capitalisme a été ingéré, puis digéré, pour devenir une seconde nature chez l'homme. Ce quinquagénaire est d'ailleurs frappé par les différences qu'il observe entre lui et la génération d'Esther, la femme qu'il aime et qui n'a qu'une vingtaine d'années : « [...] le capitalisme était pour elle un milieu naturel [...] une manifestation contre un plan de licenciements lui aurait paru aussi absurde qu'une manifestation contre la rafraîchissement du temps, ou l'invasion de l'Afrique du Nord par les criquets pèlerins³⁰⁰ ». Selon Daniell, Esther appartient à une génération qui ne se préoccuperait que moyennement des conséquences désastreuses du capitalisme sur l'environnement. Ce modèle économique est ainsi représenté de façon négative. Souvent, il est décrit comme une machine impitoyable qui ravage tout sans le moindre scrupule. C'est notamment la description qu'en donne Luc Ferry, constatant que « [...] non contents de désenchanter l'univers, nous avons mis en place, avec la naissance de

²⁹⁸ « I think calling it climate change is rather limiting. I would rather call it the everything change because when people think climate change, they think maybe it's going to rain more or something like that. It's much more extensive a change than that because when you change patterns of where it rains and how much and where it doesn't rain, you're also affecting just about everything ». Atwood, « It's Not Climate Change, It's Everything Change », *Medium.com*, 27 juillet 2015. [En ligne] URL : <https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804#9xqwpqyq3>, consulté le 21 avril 2016. Notre traduction.

²⁹⁹ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, *op.cit.*, p. 112.

³⁰⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 192.

l'industrie moderne, les moyens de le consommer jusqu'à épuisement total³⁰¹ ». Le « désenchantement » du monde serait donc aggravé par une économie de l'épuisement, de la consommation maximale de toute denrée terrestre.

Dans *Oryx and Crake*, les colocataires d'Amanda ne décrivent pas le monde comme une machine mais plutôt comme une créature phagocytaire : « La société, affirmèrent-ils, était une sorte de monstre, puisqu'elle engendrait principalement des cadavres et des décombres. [...] Elle ressemblait à une limace géante qui bouffait inlassablement toutes les autres bioformes de la planète sur son chemin, avalait petit bout par petit bout toute la vie sur terre, puis la chiait par le trou de balle sous forme de saloperies manufacturées en plastique très vite démodées³⁰² ». Cette métaphore évocatrice dénonce l'époque du capitalisme comme étant celle de la dévoration non modérée de toute chose.

Nos œuvres évoquent également la nécessité du rendement, l'un des principes-clé de l'économie capitaliste : il faut que tout soit utile le plus rapidement possible. Albert Moindre manifeste dans *Oreille rouge* un désir d'exploitation semblant aller plus loin encore que son ambition poétique. Il se dit que « [l]'arbre qui ne donne aucun fruit, il faudra que ses feuilles infusées soignent l'hypertension ou la stérilité, ou au moins que ses branches soient assez fourchues pour supporter une ruche ou une botte de fourrage hissée hors de portée des moutons, s'il ne veut pas finir en petit bois³⁰³ ». Ici est traduit le stéréotype de l'Occidental qui a l'intention ferme de tirer profit de chaque chose. Aussi Albert se demande-t-il à quoi peut bien « servir » une girafe : « Ça ne peut être qu'un porte-chapeau³⁰⁴ », se dit-il, comme si la girafe et son long cou se devait de servir aux hommes, notamment en portant leurs chapeaux. Le processus de réification est encore plus éloquent lorsque Albert parle à un âne en ces termes : « Il va pourtant falloir que je trouve à employer tes oreilles et ta queue qui me sont à charge et ne rapportent rien³⁰⁵ ». L'obsession du rendement est illustrée par l'ambition délirante d'Albert, pour qui chaque chose et chaque être de ce monde doivent servir à la société capitaliste.

³⁰¹ Luc Ferry, *Le Nouvel ordre écologique*, op.cit., p. 122

³⁰² « Human society, they claimed, was a sort of monster, its main by-products being corpses and rubble. [...] It was like a giant slug eating its way relentlessly through all the other bioforms on the planet, grinding up life on earth and shitting it out the backside in the form of pieces of manufactured and soon-to-be-obsolete plastic junk », Atwood, *OC*, op.cit., p. 243 (VO), p. 262 (VF).

³⁰³ Chevillard, *OR*, op.cit., p. 124-125.

³⁰⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 9.

³⁰⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 68.

En ce sens, la consommation est problématique dans la mesure où elle n'a pas de limites. Dans *La Nature est un champ de bataille*³⁰⁶, le sociologue Razmig Keucheyan, établit un lien entre ce « réflexe consommateur » et la crise environnementale en affirmant que, depuis les années 1970, « [l]a société de consommation qui apparaît à ce moment-là inclut la consommation de la nature³⁰⁷ ». Aussi l'un ne semble pas pouvoir aller sans l'autre, et l'homme « maître et possesseur » de la nature s'arroge le droit d'épuiser celle-ci pour se nourrir.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell décrit la société de consommation dans laquelle il évolue, qui manifeste une tension entre le désir et l'impossibilité d'*avoir* : « Augmenter les désirs jusqu'à l'insoutenable tout en rendant leur réalisation de plus en plus inaccessible, tel était le principe unique sur lequel reposait la société occidentale³⁰⁸ ». Mais Daniell adhère pourtant à ce système qu'il dénigre et dans lequel son cynisme trouve matière à puiser. Aussi s'achète-t-il une voiture pour montrer son aisance financière : « [...] la Bentley était mieux, le capot était plus long, on aurait pu y ranger trois pétasses sans problème³⁰⁹ ». Malgré le luxe de sa voiture, et l'atout de séduction qu'il pense qu'elle représente, son pouvoir d'achat ne lui apporte aucune joie. Au contraire, il semble le pousser vers l'état dépressif qui finit par le faire mourir. Ainsi décrit-il la société de consommation : « La consommation, l'oubli, la misère³¹⁰ ». Le rythme ternaire de cette phrase averbale, dont la structure pourrait évoquer un slogan publicitaire, peut être analysé comme une gradation ascendante menant le personnage à la réalité cachée derrière les joies de la consommation, que sont la misère et la solitude de celui qui possède des biens matériels tout en se sentant profondément déposséder de soi-même³¹¹.

Cette problématique est très bien articulée dans le roman de Hogan. Le récit, radicalement opposé à la fiction houellebecquienne, décrit la vie d'une tribu native américaine déchirée entre l'importance du maintien de ses traditions et l'appel irrésistible du capitalisme américain. L'intrigue pivote en effet autour de la décision prise par Dwight et les autres hommes de la tribu de chasser les baleines afin d'en tirer un profit monétaire. Cette tension entre les traditions et l'attraction du capitalisme est parfaitement symbolisée par le fait que les anciens de la tribu, qui vivent reclus sur une île à distance de Dark River, ne peuvent se passer

³⁰⁶ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille: essai d'écologie politique*, Paris, Zones, 2014.

³⁰⁷ Razmig Keucheyan, *ibid.*, p. 59.

³⁰⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 85.

³⁰⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 49.

³¹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 95.

³¹¹ Sur la fragmentation des individus, voir le chapitre 5.

du café produit par la chaîne américaine « Starbucks ». Ce décalage s'impose comme une métaphore de ce qui bouscule le mode de vie de la tribu, et qui caractérise une perte de leur identité en faveur du consumérisme américain. Car on constate dans le roman d'autres références, dont certaines ont des allures de « placements marketing », et qui reviennent comme les traces obsédantes et tenaces du capitalisme dans un récit où *a priori*, on ne l'attendrait pas. Lors de la réunion cruciale sur la question de la chasse des baleines, le physique des membres de la tribu trahit l'aliénation consumériste de la tribu :

Ils s'observèrent. Ils se virent dans des tee-shirts Budweiser, des jeans, des baskets sales portées par des hommes qui ne courent pas. Il y avait des gobelets en plastique sur les tables. Ils étaient assis sur des chaises pliantes. Ils entendirent le son du distributeur de Coca quand une nouvelle canette en tomba³¹².

La description des A'atsika mentionne plusieurs marques qui incarnent le capitalisme américain (notamment « Budweiser » et « Coca-Cola »), révélant une certaine forme d'aliénation des traditions natives américaines par la culture capitaliste. Plus tard, il est précisé que Marco, l'enfant de Ruth, celui qui est sage et qui est destiné – avant sa mort tragique – à rejoindre les anciens, porte une paire de chaussures « Nike³¹³ ». Il semble donc que même les personnages les plus sages et les plus fidèles à l'identité de la tribu cèdent à la tentation consumériste. De son côté, Thomas, alors qu'il combat au Vietnam, demande à son ami Murphy : « T'adorerais pas manger un Big Mac, là, tout de suite³¹⁴ ? ». Aussi la narration se trouve-t-elle constamment « polluée » par ce placement de produits qui paraissent incongrus.

Les items incarnant l'économie capitaliste semblent si nécessaires aux modes de vie occidentaux qu'ils en deviennent inséparables, inextricables, voire précieux. C'est en tout cas ainsi que les objets sont représentés dans la trilogie d'Atwood. Après la catastrophe mondiale déclenchée par Crake, Snowman vit dans un monde en rupture avec le capitalisme. Mais il conserve dans l'arbre où il vit des objets qui lui en rappellent les glorieuses heures : « Il y a également un ouvre-boîte, un pic à glace et, allez savoir pourquoi, six bouteilles de bière

³¹² « They looked around at each other [...]. They saw each other on Budweiser T-shirts, jeans, dirty running shoes on men who didn't run. There were Styrofoam cups on the tables. They sat on folding chairs. They heard the sound of the Coke machine when another can fell », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 82.

³¹³ Hogan, *ibid.*, p. 103.

³¹⁴ « Wouldn't you just love a Big Mac right now? », Hogan, *ibid.*, p. 121.

vides, par sentimentalité³¹⁵ [...] ». On ne sait quelle sentimentalité attache le personnage à des bouteilles vides, si ce n'est peut-être la nostalgie de la société de consommation. Les squelettes d'objets issus du capitalisme deviennent des totems, les souvenirs rassurants d'un temps à jamais perdu.

Outre l'aspect purement économique de l'ère postmoderne, nos œuvres s'attachent à une réflexion sur le moteur de la modernité depuis son émergence, c'est-à-dire le progrès technoscientifique. Selon Vittorio Hösle, la destruction de notre environnement est menée par « la raison technique³¹⁶ » et il est important de remettre en cause la notion même de progrès dans un contexte où celui-ci devient menaçant pour l'homme. « Comment l'homme en est-il venu à mettre sa planète en péril ? L'idée de progrès, au regard de cette situation, a-t-elle encore un sens³¹⁷ ? ». On pense ici à Hans Jonas qui se positionne fermement, comme Vittorio Hösle, en faveur d'une éthique de la technique et du progrès³¹⁸.

La technique numérique est notamment au cœur de la remise en question du progrès. D'abord sa dimension virtuelle peut être pensée comme une contrefaçon, comme étant « ce qui n'est pas réel³¹⁹ ». Selon Michel Collot, « [l]e numérique est un art de la simulation [...] ». Ses paysages sont de parfaits simulacres, qui tendent à se substituer à leurs modèles, contribuant à la déréalisation de notre rapport au monde : la visite virtuelle d'un site ou d'une ville est moins fatigante qu'un voyage réel³²⁰ ». Le numérique déroberait donc à l'existence sa réalité, sa tangibilité. Dans *The Tree-Sitter*, Julie, le personnage principal, appréhende le numérique comme étant « faux », ou dénué d'intérêt : « Et les sites internet ? Des pixels. Neil m'avait toujours montré des photographies sur l'ordinateur, et je les avais toujours vues. Mais pas vraiment³²¹ ». Les images numériques sont dépourvues de sens car elles sont réduites à ce qui les compose : des pixels. Or ceux-ci, vus séparément et non comme un tout, ne forment pas une réalité tangible. Dans *Oryx and Crake*, la vision du futur s'accompagne irrémédiablement d'une révolution du numérique, justement parce que celle-ci symbolise l'apogée du progrès technique. Aussi Atwood imagine-t-elle en 2003 un monde futuriste où

³¹⁵ « He keeps a can opener there too, and for no particular reason an ice pick ; and six empty beer bottles, for sentimental reasons [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 4 (VO), p. 12 (VF).

³¹⁶ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, *op.cit.*, p. 72.

³¹⁷ Vittorio Hösle, *ibid.*, p. 30

³¹⁸ Nous approfondissons les dérives de la technique et leurs conséquences dans le chapitre 6. Nous évoquons ensuite l'adoption du paradigme technoscientifique dans une visée épistémologique dans le chapitre 7.

³¹⁹ C'est ce qu'affirme notamment Michel Deguy, pour qui l'invasion du numérique est en partie responsable de la dégradation environnementale. Voir p. 50.

³²⁰ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 150.

³²¹ « And the websites? Pixels. Neil had always been showing me photos on the computer, and I'd always been seeing them. But I hadn't », Suzanne Matson, *The Tree Sitter*, *op.cit.*, p. 82.

les livres doivent être recyclés dans un format numérique. Jimmy, dans son université, a pour mission de « [...] parcourir de vieux ouvrages qu'il cornait pour les destiner au pilon ou qu'il décidait de garder sur terre sous forme numérique³²² ». Il semble qu'aucun livre physique ne puisse survivre à cette numérisation générale. Par ailleurs, il est intéressant de constater que certaines inventions de ce progrès technique ont depuis été dépassées. Comme l'avoue l'auteure : « Les choses changent si rapidement que plusieurs éléments qui étaient théoriques quand je les ai inclus dans *Oryx and Crake* en 2001-2003, c'est-à-dire quand je l'écrivais, sont désormais des réalités³²³ ».

Enfin, l'ère postmoderne évoquée dans nos œuvres est caractérisée par son urbanité. Selon Lawrence Buell, les « paysages » étudiés par l'écocritique ont d'ailleurs changé au fur et à mesure que la mondialisation a porté ses fruits et que la carte géographique de l'écocritique s'est élargie³²⁴. Michel Collot et Augustin Berque, travaillant tous deux sur la pensée-paysage, s'accordent à dire que la ville est désormais acceptée comme étant un « paysage ». Si l'urbanité est si importante, c'est parce qu'elle accompagne indéniablement la postmodernité et l'expansion de la vie humaine sur Terre. Les villes, avec leurs pics de pollution, leurs déchets, leurs voitures, leurs usines, leurs supermarchés, sont des symboles de la surconsommation des hommes, et de la dégradation environnementale. Elles sont une métaphore exacerbée de notre époque. Cela est notoire dans *Oryx and Crake*, où les plèbezones incarnent la complexité de l'espace urbain « [...] multitude de panneaux publicitaires [...], et kilomètres d'immeubles [...]. D'innombrables véhicules de toutes sortes dont certains lâchaient des nuages de fumée par l'arrière³²⁵ [...] ». Ces espaces pollués et envahis par la publicité décrivent le monde postmoderne.

Cependant, la ville peut retrouver son origine « organique », comme c'est le cas dans *People of the Whale*, où il est rappelé que Washington a été créée sur un marais : « Washington a été construite sur un marais, une jungle où tu peux regarder les plantes

³²² « [...] going through old books and earmarking them for destruction while deciding which should remain on earth in digital forms », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 241 (VO), p. 259 (VF).

³²³ « Things are moving so quickly that several items that were theoretical when I put them in *Oryx & Crake* in 2001-2003, which is when I was writing it, are now realities », Ed Finn, «An Interview with Margaret Atwood », *Slate.com*, 6 février 2015. Notre traduction.

³²⁴ Voir l'introduction, p. 26.

³²⁵ « [...] endless billboards [...], stretches of building, [...] countless vehicles of all kinds, some of them with clouds of smoke coming out the back [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 27 (VO), p. 37 (VF).

pousser³²⁶ ». Il existe donc une base naturelle à la ville. Cette mention semble vouloir rappeler que l'espace urbain est également un espace environnemental menacé par la crise.

En décrivant la complexité de l'ère postmoderne, les œuvres dessinent des tableaux de l'Anthropocène qui expriment surtout qu'un changement a eu lieu.

2) Conséquences de la mondialisation

Le caractère de nouveauté de la postmodernité s'affirme, dans ces fictions de l'Anthropocène, à travers des problématiques géographiques et géopolitiques : le monde d'aujourd'hui semble en effet correspondre à une nouvelle réalité en rupture avec un ancien schéma. Le terme même d'Anthropocène révèle le changement profond qui marque notre temporalité, puisque nous vivons dans une ère charnière qui mériterait, d'après certains géologues, sa propre désignation tant elle témoigne d'un bouleversement majeur de l'état planétaire.

Outre cette éloquente incertitude géologique, la mondialisation, autre caractéristique de la modernité, donne au monde une dimension globale, comme sa traduction anglaise, « globalisation », le suggère. Comme l'affirme Michel Serres dans *Atlas*³²⁷, dans le contexte de la mondialisation, « l'être là s'expande³²⁸ ». Ce phénomène d'ouverture des échanges entre continents constitue un bouleversement si grand qu'il perturbe l'échelle plus locale à laquelle vivent les individus. Par ailleurs, la mondialisation peut aussi apparaître comme l'uniformisation du savoir, des ressources économiques et des modes de vie sur un modèle nord-occidental qui se caractérise précisément par la dégradation importante de l'environnement. Vittorio Hösle affirme de ce fait le désastre à prévoir en lien avec ce phénomène : « [...] l'universalisation du niveau de vie occidental est un processus qui ruinerait écologiquement la Terre³²⁹ ». L'équilibre de notre planète est donc directement menacé par son fonctionnement désormais global. Michel Serres observe dès les années 1990 les tensions de ce phénomène de mondialisation : « Jadis locale – telle rivière, tel marais –, globale maintenant – la Planète – Terre³³⁰ ». Il affirme ainsi que ce qui est désormais en jeu, ce n'est plus *tel ou tel marais* et ses enjeux environnementaux, mais la Terre entière, ce qui

³²⁶ « DC is built on a swamp, a jungle where you can watch the plants grow », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 252.

³²⁷ Michel Serres, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994.

³²⁸ Michel Serres, *ibid.*, p. 12.

³²⁹ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, *op.cit.*, p. 44.

³³⁰ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, *op.cit.*, p. 16.

élargit et complexifie évidemment la problématique. Ursula Heise analyse dans *Sense of Place and Sense of Planet*³³¹ la tension existant entre le besoin d'un rapport de proximité avec la notion d'espace (qu'elle appelle « ethics of proximity »), et ce qu'Anthony Giddens appelle « la dissociation entre la culture et l'espace » (« the dissociation of culture from place ») causée par la mondialisation. Autrement dit, l'alliance entre global et local, encouragée très souvent par l'expression anglophone « Think globally, act locally » (« Penser de façon globale, agir de façon locale »), paraît difficile dans un monde mondialisé qui a donné lieu à ce qu'Ursula Heise appelle une « dé-territorialisation³³² ». Ce bouleversement du monde est également évoqué dans *Le Dépaysement*³³³ de Jean-Christophe Bailly, où l'auteur tente, en voyageant en France, de recomposer une idée contemporaine de la France. Celle-ci apparaît si fractionnée par le rythme rapide et les évolutions de notre époque qu'elle lui semble difficile à regrouper, d'où le sentiment d'un « dépaysement ».

Face à un monde global qui se distingue par sa complexité, il semble que le localisme devienne un idéal. Car, dans ce contexte, le local devient un contrepied de la machine qu'est la mondialisation. Il propose un modèle alternatif de rejet de la grande échelle. On pense ici à des mouvements tels que celui du Club de Rome, qui affirme dans les années 1970 les dangers d'une croissance mondiale trop exponentielle³³⁴. Deux ans après la publication de ce rapport, Ernst Friedrich Schumacher publie *Small is beautiful*³³⁵, une étude en faveur d'une croissance locale raisonnée qui prend en compte l'individu et qui soit à échelle humaine plutôt qu'à échelle mondiale. Ces essais influents ont été écrits dans les années 1970, à l'issue des Trente Glorieuses, période de consommation et de croissance intenses, et suite au choc pétrolier qui a ouvert une période d'austérité économique que certains historiens appellent « les Trente Piteuses ». Ces textes sont les marqueurs d'une modification profonde des idées qui constituent notre perception du monde. Si le global est ce qui domine, le local apparaît désormais comme un idéal impossible à atteindre.

³³¹ Ursula Heise, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press, 2008.

³³² Ursula Heise, *ibid.*, p. 33.

³³³ Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement : Voyages en France*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2011.

³³⁴ Donella Meadows, Dennis Meadows *et al.*, *The limits to growth: a report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*, London, Earth Island Ltd, 1972 ; *Halte à la croissance ?*, traduction de l'anglais par Janine Delaunay, Paris, Fayard, 1972.

³³⁵ Ernst Friedrich Schumacher, *Small is beautiful: une société à la mesure de l'homme* [*Small is Beautiful: a Study of Economics as if People Mattered*, 1974], traduction par Danielle Day, William Day, and Marie-Claude Florentin, Paris, Contretemps / le Seuil, 1979.

Cela est parfaitement illustré dans l'œuvre utopique³³⁶ d'Ernest Callenbach, *Ecotopia*³³⁷, elle aussi publiée dans les années 1970. En effet, dans cet ouvrage, le narrateur raconte que les habitants d'Écotopia croient profondément en l'idée de croissance locale :

Les écotopiens avancent qu'un tel séparatisme est désirable sur un point écologique et culturel – qu'une petite société régionale peut exploiter sa "niche" dans le biosystème mondial plus subtilement, plus abondamment et plus efficacement (et bien sûr en causant moins de dégâts) que les superpuissances³³⁸.

Le narrateur du début, qui incarne les valeurs de la mondialisation et de l'industrialisation jusqu'au-boutiste, voit cependant en ce modèle « localiste » un « culte décentraliste douteux³³⁹ ». Outre l'utopie canonique d'Ernest Callenbach, on pourrait aussi voir la traduction de l'idéal localiste dans la littérature régionaliste, ou littérature de terroir³⁴⁰. Zygmunt Bauman comprend que la tension existant entre global et local vient de ce que les pays développés sont « [...] confrontés à la nécessité de chercher (en vain, semble-t-il) des solutions *locales* à des problèmes dont la cause est *globale*³⁴¹ ». Alain Suberchicot résume bien dans *Littérature et environnement* l'oscillation problématique entre global et local en proposant le terme de « glocal³⁴² ». Pour lui, ce qui est « glocal » est ce qui part du local mais qui s'intéresse toujours à une conception beaucoup plus globale, comme si tout territoire régional devait prendre en considération une conception plus mondialisée et globale. Nous confirmons que, dans les fictions de l'Anthropocène, « [l']imagination environnementale est *glocale*, dans le sens où l'ici est comme traversé d'un ailleurs général qu'on ne devinait pas en lui³⁴³ ». Or cette nouvelle conception de l'espace n'est pas sans modifier celle, plus générale, du monde qui nous entoure.

³³⁶ Nous analysons les utopies environnementales dans le chapitre 3.

³³⁷ Ernest Callenbach, *Ecotopia*, *op.cit.*

³³⁸ « Ecotopians argue that such separatism is desirable on ecological as well as cultural grounds – that a small regional society can exploit its "niche" in the world biosystem more subtly and richly and efficiently (and of course less destructively) than the superpowers. This seems to me, however, a dubiously fetishistic decentralism », Ernest Callenbach, *ibid.*, p. 152. Notre traduction.

³³⁹ « a dubiously fetishistic decentralism », *idem*.

³⁴⁰ La littérature régionaliste ou littérature de terroir réunit un certain nombre d'œuvres. En France, les œuvres d'auteurs tels que Jean Giono, Jean Loup Trassard, Marie-Hélène Lafon, ou Pierre Bergounioux peuvent être classées dans ce genre. Notre travail n'a pas intégré ce *corpus* dans la mesure où – justement – il évacue le plus souvent la dimension globale de notre rapport au monde, et les liens complexes existant entre les échelles locale et globale.

³⁴¹ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 19.

³⁴² Alain Suberchicot, *Littérature et environnement*, *op.cit.*, p. 34.

³⁴³ Alain Suberchicot, *ibid.*, p. 34.

Cette modification du monde, cette « expansion » de « l'être là » a pour première conséquence de créer une véritable diversité des peuples qui se traduit dans nos œuvres par le cosmopolitisme affirmé des personnages. C'est ce qu'Ursula Heise appelle l'« éco-cosmopolitisme³⁴⁴ », une forme de citoyenneté du monde qui envisagerait les défis environnementaux par le biais de la dé-territorialisation³⁴⁵.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell se présente en évoquant ses nombreuses origines ethniques : sa mère est d'origine espagnole et son père est breton, même s'il ne s'explique pas d'avoir « une tête d'Arabe³⁴⁶ ». Ce cosmopolitisme complexe se traduit aussi par la diversité des langues. Daniell parle français, Esther espagnol, et les deux conversent en anglais. Lorsque Daniell se rend à sa première conférence des élohimites en Europe Centrale, il est confronté aux mystères d'une « langue bizarre qui évoquait vaguement le gallois, à laquelle de toute façon [il] ne comprenai[t] rien³⁴⁷ ». Dans *Oryx and Crake*, Jack, le caméraman qui produit des films pour adultes, propose à la jeune Oryx de lui enseigner l'anglais en échange de ses faveurs sexuelles³⁴⁸. De la même façon, la jeune Lin de *People of the Whale* apprend l'anglais dans l'espoir de pouvoir un jour se rendre aux États-Unis afin de rencontrer son père. La multiplicité des langues, et la nécessité d'apprendre l'anglais, tendent à illustrer l'aspect mondialisant des rapports entre les personnages. La transformation du local en global s'incarne par la rencontre de cultures qui n'auraient *a priori* pas pu se rencontrer auparavant. Mais tout n'est pas traduisible d'une langue à une autre. Quand l'un des anciens de la tribu A'atsika demande à Ruth de rester sur leur île, ils parlent dans une autre langue qui ne trouve pas d'équivalent en anglais : « Tu dois rester, a-t-il dit, respirant l'air profond, le vent qui n'avait pas de nom en anglais³⁴⁹ ». Car la mondialisation a créé un nouvel ordre des choses qui semble causer une confusion générale.

³⁴⁴ Ursula Heise, *Sense of Place and Sense of Planet*, *op.cit.*, p. 10.

³⁴⁵ *idem*.

³⁴⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 23.

³⁴⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 119.

³⁴⁸ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 142 (VO), p. 157 (VF).

³⁴⁹ « “You must stay”, he said, breathing the same deepening air, the wind that had no name in English », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 107.

3) La confusion de la carte géographique, motif de notre errance dans le monde

Les fictions de l'Anthropocène illustrent la confusion que génère ce nouveau monde par le motif de la carte, lequel permet d'illustrer le rapport confus de l'humanité au monde postmoderne qu'elle a elle-même organisé.

La carte, cet objet obsolète puisque dépassé par le géo-positionnement par satellite, trouve une place particulière dans les fictions, notamment chez Houellebecq et Hogan. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel25 n'oublie pas, en quittant sa cellule, d'emporter avec lui une carte géographique. Or un tel outil peut paraître anachronique dans une temporalité future où la technologie a triomphé sur les hommes. L'exemple le plus intéressant et le plus évocateur de l'écriture du motif de la carte chez Houellebecq figure évidemment dans une autre de ses œuvres, *La Carte et le territoire*³⁵⁰, où le personnage principal, Jed, artiste parisien, fait fortune en abordant les cartes « Michelin » dans une approche artistique, affirmant que « la carte est plus intéressante que le territoire »³⁵¹. Cette assertion, qui est en fait le titre de l'une des expositions de Jed, valorise l'objet matériel de la carte et son caractère symbolique plutôt que l'objet lui-même. C'est comme si la carte, en tant qu'objet référentiel, était plus importante encore que sa référence, le territoire. Dans *People of the Whale*, Thomas est « un amoureux des cartes »³⁵², qui « [...] gardait toujours une carte sur lui. Il était fou de cartes. Il les étudiait, observait les directions »³⁵³. Enfin, dans le roman de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ourania*, la carte est une carte stellaire. En effet, Raphaël, qui est membre de la tribu Campos, montre au personnage principal, Daniel, un tatouage représentant la carte des étoiles : « Tu vois, m'a-t-il dit [...], moi aussi je voyage avec une carte. Ce n'est pas une carte de la terre, c'est un morceau de ciel que j'ai choisi, et que j'ai dessiné pour toi »³⁵⁴. Cette obsession pour les cartes nous pousse à croire qu'il est possible de dégager de l'évocation de cet outil somme toute prosaïque une symbolique plus profonde.

En effet, la carte constitue pour les personnages un repère physique dans un monde dont le sens est en fuite. Selon Pierre Schoentjes, dans l'ère contemporaine, « [l]e besoin de se situer dans un lieu est essentiel ; c'est ce que rappelle la formule rituelle de l'époque du

³⁵⁰ Houellebecq, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.

³⁵¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 82.

³⁵² « [...] he was a map lover », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 44.

³⁵³ « Thomas always kept a map. Thomas was crazy about maps. He studied them, watched directions », Hogan, *ibid.*, p. 247.

³⁵⁴ Le Clézio, *Ourania, op.cit.*, p. 125.

téléphone portable qui est la nôtre. La réponse au “T’es où ?” est au moins aussi importante que l’interrogation sur les “Qui suis-je³⁵⁵?”. Selon Pierre Schoentjes, l’importance de se repérer physiquement dans un monde en mouvance vaut celle de connaître les raisons de sa propre existence³⁵⁶. Il y aurait donc un lien entre géographie et ontologie que l’objet matériel qu’est la carte permet, au moyen des récits, de rendre plus tangible.

Dans *Oryx and Crake*, il est en effet impossible de se repérer et de se déplacer dans le monde sans une carte. Ainsi est expliquée l’errance de Snowman qui, affamé, ne trouve plus de nourriture dans les environs de son campement de fortune : « [...] il avait une carte à l’époque, mais il y a belle lurette qu’il l’a perdue, qu’elle a été emportée par un orage³⁵⁷ ». Or l’absence de carte l’empêche de se repérer et de trouver les chemins qui le mèneraient à la nourriture dont il a besoin.

L’importance de la carte est plus explicite encore dans le roman de Hogan. La guerre du Vietnam contraint la jeune Lin à quitter son village pour rejoindre Ho Chi Minh Ville (Saigon). Alors que les armées approchent de son village natal, son grand-père coud dans le manteau de la petite fille l’adresse d’un oncle habitant à Ho Chi Minh Ville, ainsi que l’adresse et une photographie de son père, Thomas. Enfin, il ajoute une carte du monde pliée en précisant : « Cette carte. Garde-la bien avec toi. C’est important. Elle te dit où tu es³⁵⁸ ». Plus tard, lorsque Thomas se rend au « Mur des Révélations³⁵⁹ » à Washington, il fait face à la liste de noms des victimes qu’il perçoit comme une carte : « C’est une carte, bonne, mauvaise, changée, terre ouverte aux géographies d’un autre genre³⁶⁰ ». Les géographies évoquées sont d’un autre genre puisqu’elles sont celles de la guerre et des bouleversements qu’elle provoque³⁶¹. Dans les temps historiques les plus troubles, la carte devient un objet essentiel qui permet la survie. On pense ici aux récits de voyage où les navigateurs suivaient les cartes avec rigueur afin de ne pas se perdre dans l’immensité d’un monde inconnu. Le même procédé s’exprime dans le contexte de la crise environnementale : le monde ne ressemblant plus au monde, les cartes pourraient détenir le secret de notre rapport à l’espace. Michel Serres

³⁵⁵ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op.cit., p. 191.

³⁵⁶ On pense par exemple à la distinction, dans la langue espagnole, entre le verbe « être » (« ser ») et le verbe « se situer » (« estar »), qui démontre parfaitement la nuance en même temps que l’intrication des deux entités sémantiques.

³⁵⁷ « [...] he’d had a map then, but it’s long gone, blown away in a thunderstorm », Atwood, *OC*, op.cit., p. 149 (VO), p. 163 (VF).

³⁵⁸ « This map. Be sure you keep it. It is important. It tells where we are », Hogan, *PW*, op.cit., p. 187.

³⁵⁹ Le mur de marbre noir de Bangalore a été achevé en 1982. Long de 150 mètres, il contient les noms de toutes les victimes américaines de la Guerre du Vietnam.

³⁶⁰ « It is a map, right, wrong, changed, earth opened to geographies of other kinds », Hogan, *PW*, op.cit., p. 248.

³⁶¹ Nous revenons sur le lien entre la guerre et la question environnementale dans le chapitre 2.

suggère d'ailleurs l'élaboration d'un « atlas » pour se retrouver dans un monde globalisé à l'extrême : « [...] comment se repérer dans le monde, global, qui se lève et paraît remplacer l'ancien, bien classé par lieux divers ? L'espace lui-même change et commande d'autres mappemondes³⁶² ».

Si elles sont donc un repère essentiel, les cartes sont aussi la métaphore des bouleversements qu'a connus notre ère contemporaine. Aussi les cartes, telles qu'elles sont évoquées dans nos fictions, ne sont-elles parfois pas mises à jour assez rapidement pour la cadence postmoderne. Cela est notoire dans *People of the Whale* où les bouleversements géopolitiques de la guerre du Vietnam ont pour effet de modifier les cartes. Aussi Thomas visite-t-il des villes qui n'ont plus de noms, et la carte perd-elle sa valeur dans la fumée des bombes, des conquêtes et reconquêtes : « Les cartes changeaient à chaque bombe, à chaque bataille et raid. Les forêts avaient disparu. Les villes étaient perdues, les corps évacués, les villes étaient renommées et les noms resteraient³⁶³ ». Les cartes deviennent inefficaces dans la mesure où les guerres détruisent non seulement les villes mais également leur nom : « Il n'aurait pas été impossible de nommer l'endroit, s'il avait un nom. La plupart des lieux n'en avaient pas, figurant de nouveaux accords³⁶⁴ ». Chez Hogan, les cartes ont donc perdu leur usage premier et deviennent une représentation du « monde tel qu'il devrait être³⁶⁵ » plutôt que du monde tel qu'il est, car la réalité est plus fragmentée et moins précise que le réseau organisé de frontières et de noms dessiné sur le papier.

Ce caractère systématiquement obsolète de la carte est également traduit dans *La Possibilité d'une île*, où il est dit de la centrale électrique « Proyeccionnes XXI, 13 » évoquée par Daniel²⁴ qu'« [e]lle était éloignée des grands axes, et ne figurait sur aucune carte récente – sa construction était postérieure aux derniers relevés³⁶⁶ ». Si la carte constitue un repère dans un monde en constante évolution, alors la carte *défaillante* devient le symbole d'une incapacité à maîtriser cette évolution et donc à interpréter le monde dans lequel nous vivons.

Si les cartes ne semblent plus capables de traduire la complexité du monde, elles révèlent parfois une nouvelle géographie, et ce notamment à travers une onomastique

³⁶² Michel Serres, *Atlas*, *op.cit.*, p. 12.

³⁶³ « The maps changed with every bomb and battle and raid. Forests were gone. Towns were lost, corpses taken away, towns were renamed and the names would stick », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 170.

³⁶⁴ « It would have been impossible to name the place, if it had a name. Most places didn't, being new settlements », Hogan, *idem*.

³⁶⁵ « the world as it should be », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 215.

³⁶⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 13.

pertinente. Les noms des espaces géographiques sont en effet révélateurs d'un rapport complexe et nouveau au monde. Aussi remarque-t-on l'élaboration précise d'une nouvelle carte géographique par Atwood dans la trilogie *MaddAddam*. Sur la carte du monde du futur imaginé par l'auteure canadienne, de nouveaux espaces figurent comme « New New York³⁶⁷ » ou « l'ex-Argentine³⁶⁸ ». Or ces noms traduisent explicitement un changement : on imagine que, dans la temporalité future, New York n'est plus tout à fait New York (dont le nom est déjà un emprunt à York), et que l'Argentine n'existe plus en tant que réalité géopolitique. Dans *People of the Whale*, Thomas, qui est profondément affecté par la guerre, voit l'ironie quand il se baigne dans l'océan Pacifique, dont le nom vient « de la Paix³⁶⁹ ». Ce nom est pour lui obsolète voire mensonger puisque son expérience du Pacifique est une de violence, de guerre et de souffrance. De la même façon, on insiste sur le changement de nom des villes après la guerre du Vietnam, comme Ho Chi Minh Ville, « Saigon, comme on l'appelait autrefois³⁷⁰ ». Les noms, sur les cartes, perdent leur référence. Thomas, face au mur affichant les noms de victimes de la guerre, se dit « qu'il aimerait connaître le vrai nom du monde³⁷¹ » puisque la liste des noms forme à ses yeux une carte qui ne fait plus sens.

La perte des repères, traduite par le motif de la carte, est également montrée par une confusion géographique générale. Cela est particulièrement identifiable dans l'écriture d'Atwood, où les repères géographiques se font incertains. Il est par exemple impossible de situer le pays d'origine d'Oryx. Quand elle raconte son enfance, elle dit simplement avoir grandi « [d]ans un pays éloigné, à l'étranger », dans « [u]n village avec des arbres tout autour, des champs pas loin ou peut-être des rizières³⁷² ». L'adverbe « peut-être » (« possibly ») souligne l'incertitude d'Oryx. Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler le village d'enfance de Lin dans *People of the Whale*, qui n'est jamais identifié que par sa proximité aux rizières. La carte géographique tracée par le récit devient floue, et ne permet pas de définir un cadre spatio-temporel précis dans lequel ancrer le récit. Lorsque Jimmy écoute le récit d'enfance d'Oryx, il est perturbé par ce manque de précision géographique. Mais Oryx lui assure que cela n'est pas important :

³⁶⁷ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 287 (VO), p. 305 (VF).

³⁶⁸ « ex-Argentine » (et non « ex-Argentina », ce qui nous interroge), Atwood, *ibid.*, p. 257 (VO), p. 275 (VF).

³⁶⁹ « [...] Pacific, of Peace », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 158.

³⁷⁰ « Saigon, they used to say », Hogan, *ibid.*, p. 233.

³⁷¹ « He wishes he knew the real name of the world », Hogan, *ibid.*, p. 284.

³⁷² « Some distant, foreign place », « A village with trees all around and fields nearby, or possibly rice paddies », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 115 (VO), p. 129 (VF).

Un village en Indonésie, ou sinon au Myanmar? Non, non, répondit Oryx, même si elle n'en savait trop rien. Pourtant, ce n'était pas l'Inde. Le Vietnam? suggéra Jimmy. Le Cambodge? Oryx baissa les yeux vers ses doigts, examina ses ongles. Ça n'avait pas d'importance³⁷³.

La géographie semble dérisoire dans un monde dont la carte ne peut plus traduire les incessants mouvements.

Cette perte de sens est liée à l'indifférence et à l'ignorance géographique des personnages, qui mène à une ignorance culturelle. Nous remarquons en effet que les personnages ignorent l'organisation du monde terrestre. Chez Hogan, les A'atsika ne connaissent pas vraiment l'existence du Vietnam : « D'abord il y a eu la guerre et c'était au Vietnam et très peu d'entre nous avaient déjà entendu parler de ce petit pays auparavant³⁷⁴ ».

Parfois, le manque de connaissances géographiques pousse à une véritable méconnaissance du monde et à une vision erronée de celui-ci, comme c'est le cas dans *Oryx and Crake* lorsqu'Oryx, évoquant son enfance, raconte que l'Oncle En l'a emmenée dans un pays et que « [c]e pays s'appelait San Francisco³⁷⁵ ». Si cette erreur géographique est liée à la jeunesse et à la naïveté de la petite Oryx, on constate que dans d'autres œuvres l'erreur est commise par des adultes plus ou moins cultivés.

C'est le cas dans *Oreille rouge* où Albert Moindre se dit que « Mali est le nom d'un aérolithe, sans doute³⁷⁶ ». Cette affirmation, qui traduit sans doute plus une moquerie du narrateur qu'une véritable réflexion du personnage, vient cependant trahir son manque de culture géographique : bien que l'idée d'aller au Mali le séduise, il ne saurait pas le placer sur une carte. Car la géographie est volontairement confuse : le Mali est détrôné par l'idée du Mali, triomphante, stéréotypée, jamais remise en question par le personnage, mais ô combien de fois dénoncée par le cynisme du narrateur : « Au Mali, pas de sitôt. C'est à peine si on sait où c'est³⁷⁷ ». Le pronom personnel « on » sous-entend ici que ce n'est pas seulement Albert qui manque de culture, mais que le monde entier, sans doute, ignore où est le Mali, comme

³⁷³ « A village in Indonesia, or else Myanmar? Not those, said Oryx, though she couldn't be sure. It wasn't India though. Vietnam? Jimmy guessed. Cambodia? Oryx looked down at her hands, examining her nails. It didn't matter », Atwood, *ibid.*, p. 115 (VO), p. 129 (VF).

³⁷⁴ « First there was a war and it was in Vietnam and few of our people had ever heard of that small country before », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 26.

³⁷⁵ « This country was called San Francisco », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 128 (VO), p. 142 (VF).

³⁷⁶ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 7.

³⁷⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 8.

s'il fallait mettre en doute l'existence même de ce pays Africain³⁷⁸. L'ignorance de la géographie mondiale provoque la formation de stéréotypes culturels.

Ne pas connaître le monde qui nous entoure, son *environnement*, c'est risquer d'avoir une conception stéréotypée et ignorante du monde. Or c'est précisément le cas d'Albert Moindre qui ne connaît pas l'Afrique et qui s'y rend moins pour la découvrir que pour entériner les préconceptions stéréotypées qu'il s'en fait, comme l'atteste son poème :

*Afrique Terre rouge de l'homme noir
Terre du retour à soi quand la poussière retombe
Ici la discipline et la sauvagerie sont co-épouses
Ici il te faut creuser un puits dans l'écorce pour atteindre le fruit
Ici tu te mires et t'admires dans le visage luisant de l'ébène [...]
Lune de la lune sans eau ni électricité³⁷⁹*

Relevons l'ignorance d'Albert, qui pense qu'aucun Africain n'a accès à l'électricité. Ce qu'Albert croit être de « grand[s] poème[s]³⁸⁰ » ne sont en fait qu'une accumulation éhontée de stéréotypes rétrogrades sur une Afrique supposée « sauvage » et poussiéreuse, la terre archaïque « de l'homme noir ». Cette arrogance colonialiste est confirmée quand, plus tard, Albert croit être témoin d'une poursuite entre des animaux sauvages : « Puis il a un sursaut : là-bas, au fond du paysage, deux lionnes ont pris en chasse une antilope boitillante. Et soudain, c'est l'Afrique pour de bon³⁸¹ ». Car, semble-t-il, l'Afrique, qui est un continent qu'Albert Moindre envisage comme un pays, ne peut être Afrique que si des lions y déchiquètent leurs proies dans la savane. Il se trouve par ailleurs que cette vision n'est qu'une hallucination, et qu'Albert ne croisera aucun animal de la savane polluée du Mali. Si cette ignorance amuse les lecteurs, elle permet également de montrer les dangers de la désattribution ou « dé-territorialisation » de l'individu dans un monde en changement constant, qui mène visiblement à une pensée raciste.

Car l'ignorance du monde contemporain pousse les personnages à une ignorance culturelle, et par extension à la xénophobie. Michel Deguy résume parfaitement en quoi le monde globalisant favorise la distension des rapports entre communautés :

³⁷⁸ Nous étudions la dimension sociopolitique de cette problématique dans le chapitre 4.

³⁷⁹ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 14.

³⁸⁰ Chevillard, *idem*.

³⁸¹ Chevillard, *ibid.*, p. 86.

La question est de savoir en quoi et comment le monde de l'habitation humaine devient inhabitable dans la délocalisation / relocalisation de l'habitat. Ce ne sont pas les conditions scientifiques de l'habitation environnementabilisée (pression, température, CO2) qui déterminent l'habitabilité ou hospitalité terrestre. Que la terre soit devenue "inhospitalière" à l'humanité démographique, cela se montre, entre autres, à ceci que l'humanité devenue migrante ne peut plus se recevoir "les uns chez les autres". Des *autres*, voici ce qu'on clame : "Ils n'ont pas à être ici"³⁸² !!".

Si l'on en croit Michel Deguy, l'impossibilité d'entente entre les communautés est liée au caractère désormais inhabitable de notre planète. On comprend donc comment les bouleversements que la modernité a opérés sur notre monde ont eu des conséquences sur le *vivre au monde* des hommes, et notamment sur leur capacité à vivre ensemble.

La pensée contemporaine, qui est le résultat de réflexions de philosophes, de poètes, d'écrivains, mais aussi de sociologues, de climatologues, ou encore d'environnementalistes, s'élabore autour du sujet préoccupant de la crise environnementale. Cette pensée naît de la nécessité de prendre en charge le *logos* que requiert tout discours éco-logique. Face aux problématiques d'un monde en mouvement constant suivant une évolution rapide, la pensée contemporaine se doit en effet de formuler par tous les moyens une réflexion sur ce qu'est la crise, en quoi elle consiste et quels aspects de notre *vivre au monde* elle met en cause. Elle s'attarde pour se faire sur des enjeux comme la pollution, le progrès, la modernité et ses suites ou les bouleversements du capitalisme.

Or ces enjeux, qui apparaissent comme les symptômes les plus notoires de la crise environnementale, sont pris en charge par le récit des fictions de l'Anthropocène. Ils sont parfois clairement évoqués ou parfois seulement mentionnés. Il n'empêche que leur apparition dans ces œuvres traduit un intérêt pour les problématiques de la crise environnementale. La traduction de ces enjeux dans l'écriture fictive pourrait être analysée comme une simple transcription dans la mesure où elle est assez mimétique. Elle illustre la pensée environnementale en abordant les thèmes qu'elle met en jeu. Cependant il semble que nos œuvres ne se contentent pas de reproduire un imaginaire social préexistant. Elles complexifient la pensée environnementale et lui donnent une tout autre profondeur en la transformant en imaginaire littéraire.

³⁸² Michel Deguy, *Écologiques*, op.cit., p. 95.

Chapitre 2

Ne plus savoir habiter le monde

« There never was an is without a where³⁸³ ».

L'écriture sur la crise environnementale contemporaine traduit la complexité du rapport entre nous et « notre » planète : quand un pan de la pensée et des discours contemporains affirme que nous la « possédons », un autre mouvement assure en revanche que c'est elle qui nous possède, que nous serions ici chez elle, et que, puisqu'elle nous « héberge », elle constitue un espace qu'on ne peut pas dégrader à outrance. Il s'agit bien, dans cette approche, de comprendre l'environnement comme notre habitat. De ce fait, il est possible d'entendre l'écologie dans son sens profondément étymologique, c'est-à-dire comme constituant un discours sur notre rapport à l'*oikos*. En effet, le terme grec *oïkos* signifie « la maison, l'habitation », et celui de *logos* désigne le discours. Selon l'origine étymologique du terme, l'écologie tendrait donc à interroger les liens entre celui qui maîtrise le discours, l'humain ; et sa maison. En d'autres termes, empruntés à Michel Deguy, « [p]ar *écologie*, on cherchera à entendre une tentative sérieuse pour demeurer au monde³⁸⁴ ». L'écologie, au-delà d'une science sur les êtres et leur habitat peut donc également être interprétée comme *ce que nous disons à propos du monde que nous habitons*.

Cette problématique éco-logique implique de réinterroger la notion d'espace et d'occupation de l'espace par les hommes. Comment construisons-nous notre rapport à l'environnement comme espace à occuper ? Car les profondes modifications nées de l'ère de l'Anthropocène ont une conséquence sur ce rapport à l'espace. Comme l'observe Pierre Schoentjes, « [l]a mobilité, qui s'est encore accrue depuis la fin des années 1960, a fait que notre lien au lieu a changé de manière fondamentale en un siècle³⁸⁵ ». Nous n'existons plus au monde de la même façon que nous le faisons autrefois.

³⁸³ « Il n'y a jamais eu de "est" sans un "où" », Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World ; Literature, Culture, and Environment in the U.S and Beyond*, Cambridge et Londres, The Belknap press of Harvard University Press, 2001, p. 55. Notre traduction.

³⁸⁴ Michel Deguy, *Écologiques*, op.cit., p. 23.

³⁸⁵ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op.cit., p. 188.

Une fois prise en charge par la fiction littéraire, cette problématique est immédiatement transformée. L'espace, en littérature, n'est déjà plus tout à fait un espace, comme l'a suggéré Gaston Bachelard il y a un demi-siècle : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu³⁸⁶ ». Puisque l'espace est « vécu » et donc éprouvé par des individus et évoqué par un langage, il semble qu'il ne puisse pas être uniquement interrogé par des sciences dites « exactes », et que la littérature puisse s'immiscer dans la brèche créée par l'imaginaire, celle qui transforme l'espace en discours sur l'espace. Robert Harrison résume bien dans son ouvrage *Forêts* la possible lecture humaniste de l'écologie : « Ainsi le mot écologie désigne bien davantage que la science des écosystèmes ; il désigne l'être au monde universel de l'homme³⁸⁷ ». L'écologie peut donc être entendue comme une interprétation humaniste qui porterait son attention sur le « vécu » de l'espace transformé par l'imaginaire.

Dans les fictions de l'Anthropocène, l'écologie apparaît précisément comme un récit sur notre façon d'habiter le monde. C'est en cela que l'écriture contemporaine de l'environnement dépasse la question du paysage³⁸⁸ : plutôt qu'un « décor » de l'aventure humaine, qu'on peut décrire à souhait, il devient son espace, son lieu d'existence, avec lequel il a un rapport d'échanges et de réciprocité. Dans la *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard encourage d'ailleurs à dépasser la simple étude de la description presque architecturale de l'habitation pour identifier la véritable problématique qu'elle cache : « Il faut, tout au contraire, dépasser les problèmes de la description – que cette description soit objective ou subjective, c'est-à-dire qu'elle dise des faits ou des impressions – pour atteindre les vertus premières, celles où se révèle une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d'habiter³⁸⁹ ».

L'environnement tel que nous l'entendons est un espace problématique et problématisé, un lieu de tensions entre les hommes et leur habitat. Car la crise environnementale contemporaine se caractérise – comme nous l'avons vu – par une difficulté à être au monde.

³⁸⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 17.

³⁸⁷ Robert Ligon Harrison, *Forêts*, traduction par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 1992, p. 287.

³⁸⁸ Nous analysons toutefois dans le chapitre 9 comment nos fictions peuvent traduire une vision de l'environnement comme paysage.

³⁸⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 23.

I. Ruptures avec l'*oikos*

1) « Home »

Les fictions de l'Anthropocène traduisent la difficulté d'habiter le monde à travers le thème de la rupture entre l'humanité et son habitat terrestre. L'environnement, dans cette approche, est plus qu'un espace : il est une maison, un *oikos*. Dans la pensée environnementale contemporaine, l'« *oikos* » est toutefois polysémique. Le géographe et philosophe français Augustin Berque, spécialiste des rapports de l'homme à son milieu, lui préfère le terme d'écoumène³⁹⁰. L'« oekoumène », nous renseigne le *Trésor de la Langue Française*, désigne en géographie un « espace habitable de la surface terrestre³⁹¹ ». Il est rappelé au passage qu'en latin d'époque impériale, « œcumene » désigne « la terre habitée ». Mais Augustin Berque lie entre eux l'humanité et l'habitat terrestre, puisque son projet est de « renaturer la culture, reculturer la nature³⁹² », c'est-à-dire de construire un pont entre les hommes et leur environnement, et surtout d'interroger « ce en quoi la terre est humaine, et terrestre l'humanité³⁹³ ». La question dépasse donc la définition du *domus*³⁹⁴ qui désigne lui aussi la maison. Car si nous nous accordons avec Gaston Bachelard qui affirmait que le but de la *Poétique de l'espace* était de « [...] montrer que la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme³⁹⁵ », il faut cependant ajouter que ce qu'il appelait « la maison », a désormais changé : elle n'est pas – dans le contexte mondialisant – le *domus* privé, c'est-à-dire littéralement l'*oikos* comme domicile physique (quatre murs et un toit). Ce motif du *domus* a lui aussi subi les effets de la mondialisation et est passé de local à global : il s'est transformé en *oikos*, demeure générale des hommes, planète domestiquée, habitat humain. Aussi remarquons-nous que plutôt qu'une écriture d'un lien individuel à la maison comme foyer, nos œuvres traduisent le plus souvent une relation plus globale à l'*oikos* qui ne serait plus l'intérêt d'un individu pour sa demeure, mais celui de l'humanité pour sa planète. Si nous analysons la relation de l'homme à son environnement comme *oikos*, c'est dans cette dimension planétaire : « [...] l'écoumène est

³⁹⁰ Augustin Berque, *Écoumène ; introduction à l'étude des milieux humains* [1987], Paris, Belin, 2009.

³⁹¹ « Écoumène », *Trésor de la langue française*, [En ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/search.exe?23;s=2891185665;cat=2;m=oecoum%8Ane>, consulté le 21 avril 2016.

³⁹² C'est le titre de son introduction. Augustin Berque, *Écoumène*, *op.cit.*, p. 10.

³⁹³ Augustin Berque, *ibid.*, p. 16.

³⁹⁴ Félix Gaffiot, *Le Gaffiot de poche: dictionnaire latin-français* [1934], Paris, Hachette, 2001, p. 244.

³⁹⁵ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 26.

une relation³⁹⁶ », nous dit Augustin Berque, « la relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre³⁹⁷ ». Michel Deguy reprend le principe d'écoumène dans *Écologiques*, où il confirme les rapports de possession qui existent dans la problématique écologique : « En synonyme avec monde et nature, "l'écoumène" est ce que devient la nature soumise au monde des hommes, ses "maîtres et possesseurs" par la *mathesis universalis* (les sciences, dans le lexique moderne³⁹⁸) ». Pour Michel Deguy, l'écologie traduit une volonté de sauver « l'espace où être » de l'homme, « [...] la préservation du monde comme grandeur où exister pour les êtres pensifs que nous *sommes* – et non pas la mise en réserves de la biodiversité, ou de parcs "naturels" pour les riches, ou de renouvellement durable pour les énergies nécessaires à la survie de l'espèce³⁹⁹ [...] ».

Dès 1975, l'évocation du « chez soi », dont l'équivalent anglais, « home », paraît plus intuitif⁴⁰⁰, trouve son importance dans l'utopie environnementale d'Ernest Callenbach. En effet, *Ecotopia* pourrait être lue comme une quête désespérée d'un foyer où retourner. Le narrateur, William, y quitte sa maison « physique », à laquelle il n'est pas vraiment attaché (il est divorcé et se soucie modérément de ses enfants) pour partir en mission journalistique à Ecotopia. Là-bas, il trouve son véritable « chez lui », ce qui justifie sa décision de ne plus le quitter : « J'ai décidé de ne pas rentrer, Max. Tu comprendras en lisant le carnet. Mais merci de m'avoir assigné cette mission, quand ni toi ni moi ne savions à quoi cela mènerait. Cela m'a mené chez moi⁴⁰¹ ».

Le « chez soi » apparaît également dans les œuvres plus récentes que sont les fictions de l'Anthropocène. Dans *People of the Whale*, Ruth et Thomas s'installent, peu après leur mariage, dans une maison qu'ils décident d'appeler « Panier de fruits importés de Californie⁴⁰² ». Ce baptême donne au lieu une existence presque à part : il devient un point de repère (mais un repère faillible, puisqu'aucun des personnages n'y retourne après le départ de Thomas pour le Vietnam). Bien que, dans ce cas, le « chez soi » soit réduit à l'espace défini de la maison, il se lit aussi dans un aspect plus global. Lin, la fille de Thomas, est par exemple

³⁹⁶ Augustin Berque, *Écoumène*, *op.cit.*, p. 17.

³⁹⁷ Augustin Berque, *idem*.

³⁹⁸ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 29.

³⁹⁹ Michel Deguy, *ibid.*, p. 97.

⁴⁰⁰ « Home » est un adverbe de lieu qui ne nécessite pas l'ajout d'un complément, d'un déterminant ou d'une préposition, bien qu'on puisse en ajouter. Il désigne à lui seul l'idée de « chez soi ».

⁴⁰¹ « I've decided not to come back, Max. You'll understand why from the notebook. But thank you for sending me on this assignment, when neither you nor I knew where it might lead. It led me home. », Ernest Callenbach, *Ecotopia*, *op.cit.*, p. 167. Notre traduction.

⁴⁰² « Fruit box imported from California », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 29.

née « sur le sol de la terre⁴⁰³ ». Sa maison est donc le monde dans lequel elle a vu le jour. Or le « chez soi » est important pour ce personnage, comme on le remarque dans le chapitre où elle retourne dans son pays après une visite aux Etats-Unis (ce chapitre s'appellant précisément « Home »). On y lit le plaisir de retrouver le confort matériel et affectif de l'espace auquel on se sent appartenir.

Dans la trilogie *MaddAddam*, puisque la moitié du récit est situé dans un après de la catastrophe, le « chez soi » est pulvérisé. Chassé de tout lieu matriciel dans un univers hostile à la vie humaine, Snowman élit pour domicile un arbre qui le met à l'abri des animaux transgéniques ayant comme lui survécu à la catastrophe. Cet arbre n'est plus alors n'importe quel arbre, il est « son arbre⁴⁰⁴ ». Il essaie d'ailleurs d'enseigner aux Enfants de Crake, les créatures néo-humaines, le concept fragile mais si précieux du « chez soi ». De la plage où ils survivent ensemble, il explique : « Ça s'appelle chez nous⁴⁰⁵ », comme pour se convaincre que cette notion est encore pertinente dans un monde où tout ce qui faisait sens est désormais évanoui.

Le motif du « chez soi » n'est pas sans lien avec celui, déjà partiellement évoqué, de l'appropriation du monde par la culture humaine. On pense ici au « réflexe stercoraire » humain évoqué par Michel Serres⁴⁰⁶, qui consiste à marquer son territoire pour en affirmer l'appartenance et la maîtrise. C'est littéralement le cas dans *MaddAddam* où les Crakers ont été conçus précisément pour répondre à ce principe de territorialisation. Aussi les Crakers mâles urinent-ils en cercle pour marquer leur territoire :

Déployés à deux mètres les uns des autres en un cercle qui s'enfonce dans les arbres, les hommes exécutent leur rituel matinal. Tournant le dos à leur campement pour pisser sur la ligne invisible qui délimite leur territoire, ils font penser à une reproduction de bœufs musqués. [...] Les hommes répètent ce cérémonial deux fois par jour, comme on le leur a appris : il est nécessaire de maintenir un volume constant et de renouveler l'odeur. Crake s'était inspiré du modèle des canidés et des mustélidés ainsi que de deux autres familles et espèces. Le marquage du territoire était une pratique largement répandue chez les mammifères, avait-il déclaré⁴⁰⁷[...].

⁴⁰³ « on the brushed floor of earth. », Hogan, *ibid.*, p. 214.

⁴⁰⁴ « his tree », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 107 (VO), p. 120 (VF).

⁴⁰⁵ « It is called *home* », Atwood, *ibid.*, p. 354 (VO), p. 372 (VF).

⁴⁰⁶ Voir le chapitre 1, p. 71.

⁴⁰⁷ « The men are performing their morning ritual, standing six feet apart in a long line curving off into the trees at either side. They're facing outward as in pictures of muskoxen, pissing along the invisible line that marks their territory. [...] The men do this twice a day, as they've been taught: it's necessary to keep the volume constant,

Il apparaît que la notion de territoire, et par extension de « chez soi », est si importante que Crake a décidé de la conserver dans le génome perfectionné de ses créatures humanoïdes. La pratique du marquage du territoire par les Enfants de Crake apparaît donc comme l'illustration du « réflexe stercoraire » qu'est la pollution humaine.

Chez Chevillard, si Albert Moindre n'urine pas sur les terres africaines qu'il foule tel un colon, on retrouve toutefois le même processus d'appropriation du territoire. Aussi est-il affirmé qu'« il est chez lui là-bas⁴⁰⁸ ». L'ironie est poussée puisqu'Albert, pourtant nostalgique de sa France natale, s'affirme comme un autochtone malien : « Je suis sec comme le sol d'ici, se réjouit-il, voilà, je suis un enfant du pays⁴⁰⁹ ». Sa simple présence au Mali justifie selon lui une revendication territoriale d'un pays qui ne fait pourtant que l'accueillir momentanément⁴¹⁰.

Si une fatuité certaine s'invite dans le sentiment d'appartenance à un lieu, on remarque que certaines œuvres évoquent avec une grande sensibilité le lien unique qui lie les personnages à la terre. Dans *La Possibilité d'une île*, les lecteurs peuvent ainsi être surpris de lire l'affirmation tout à fait sensible du 24^e clone de Daniel1 : « Une espèce de joie descend du monde sensible. Je suis rattaché à la Terre⁴¹¹ ». Il ne s'agit plus alors d'appropriation mais d'un sentiment de profonde appartenance au monde. Cette remarque contemplative du néo-humain rapproche le roman de Houellebecq au rapport sensible entre les hommes et le monde dans *People of the Whale*. Par exemple, lorsque Thomas revient à Dark River après la guerre du Vietnam et après une errance de quelques années, il est accueilli non pas par les villageois mais par les éléments naturels : « Personne n'était là pour le rencontrer si ce n'était le vent si familier⁴¹² ». Thomas connaît si bien son « chez lui » qu'il est proche des éléments, il connaît dans un certain sens leur langage⁴¹³. On reconnaît ici la croyance native américaine selon laquelle les hommes appartiennent à leur terre (au lieu de l'inverse). Dans *Solitudes blanches*⁴¹⁴, du romancier-voyageur Nicolas Vanier, cette croyance est incarnée par Ula, jeune native d'Amérique qui parcourt le grand nord canadien à la recherche de son mari : « Je

the odour newed. Crake's model had been the canids and the mustelids, and a couple of other families and species as well. Scent-marking was a wide-ranging mammalian leitmotif, he'd said, nor was it confined to the mammals, he'd said [...]. », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 154 (VO), p. 168 (VF).

⁴⁰⁸ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁰⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 34.

⁴¹⁰ Nous revenons sur l'attitude colonialiste d'Albert Moindre dans le chapitre 4.

⁴¹¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 114.

⁴¹² « No one was there to meet him but the familiar wind. », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 72.

⁴¹³ Voir le chapitre 7, p. 450.

⁴¹⁴ Nicolas Vanier, *Solitudes blanches*, Paris, Actes Sud, 1994.

n'appartiendrai jamais à personne, j'appartiens déjà à ma terre, comme tous les indiens⁴¹⁵ ». Le lien fort avec l'*oikos* est donc d'autant plus sensible dans les récits natifs américains qu'il en constitue l'une des croyances fondamentales. La terre où l'on est né, ou celle où l'on habite, nous posséderait donc plus que nous ne la possédons. Dans *Ouragan* de Laurent Gaudé, qui évoque l'ouragan Katrina en 2005, la catastrophe naturelle exacerbe un sentiment d'appartenance au monde presque organique chez le personnage de Joséphine :

C'est ma terre ici, que je n'ai jamais quittée. La terre de mes ancêtres qui s'y sont fait humilier. La terre où ils ont massacré mon amour, mon seul amour d'homme qu'ils ont défiguré à coups de crosse puis noyé dans les bayous, la terre à laquelle je reste fidèle. C'est chez moi ici. Les grenouilles me comprennent. Les lucioles m'entourent. Je parle aux jacinthes flottantes. [...] C'est moi l'Amérique⁴¹⁶.

Cette affirmation solennelle de la vieille dame noire confirme les liens puissants des hommes avec leur « chez soi », dont l'intensité pousse vers une fusion entre l'un et l'autre. En effet, Joséphine affirme « être l'Amérique », tout comme elle affirme : « Je suis la Louisiane, les flots et l'ouragan⁴¹⁷ », accomplissant par une sorte de discours performatif une greffe entre elle et le monde.

Ce rapport quasi-fusionnel avec son « chez-soi » peut, dans certains cas, pousser les personnages à ne jamais vouloir le quitter, optant parfois pour un sédentarisme obstiné. Parmi les membres de la tribu décrite dans *People of the Whale*, il est indiqué que « la plupart des gens avait toujours vécu ici⁴¹⁸ [à Dark River] ». Cependant, quand la sécheresse frappe le village et rend la survie quasiment impossible, la plupart d'entre eux décident de le quitter. Ce n'est pourtant pas le cas de Ruth et de sa mère : « De toute façon, Aurora ne quittera jamais sa maison. “Jamais de la vie”, dit la vieille femme⁴¹⁹ ». Les deux femmes éprouvent un fort attachement à leur terre, quand le reste des villageois s'est de plus en plus accommodé au rapport mondialisant et postmoderne au monde, c'est-à-dire à la mobilité permanente et de ce fait au désattachement de l'*oikos*.

⁴¹⁵ Nicolas Vanier, *ibid.*, p. 161.

⁴¹⁶ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 151.

⁴¹⁷ Laurent Gaudé, *idem*. Il est bien sûr évident que Joséphine, en tant que femme noire habitant dans un quartier défavorisé de la Nouvelle Orléans, fait également référence à une Amérique sociale et historique. Cette dimension sociopolitique de la question environnementale est abordée dans le chapitre 4.

⁴¹⁸ « Most of the people have always lived here. », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 259.

⁴¹⁹ « Besides, Aurora will not leave her home. “Ever”, the older woman says. », Hogan, *ibid.*, p. 127.

Dans *Oreille rouge*, Albert Moindre refuse d'abord catégoriquement de quitter sa France natale puisqu'« il n'est pas du genre à courir le monde⁴²⁰ ». L'idée de voyager fatigue franchement ce personnage casanier : « Où cela mène-t-il ? En a-t-on jamais fini ? Il y a toujours une île, une montagne, et les steppes et les banquises. La pampa. Il va donc rester bien tranquillement chez lui⁴²¹ ». Car Albert connaît bien sa région natale et il ne souhaite pas sortir du confort qu'elle lui procure : « Il se trouve bien, lui, sur le sol natal. Il connaît le coin⁴²² ». D'ailleurs, plus tard, le récit du conteur Yaya entérine de façon métaphorique l'idée qu'il est mieux de rester chez soi. Ainsi, la petite tortue, pour sauver ses compères du redoutable chasseur Banta, demande à tous les animaux de « [...] *ne quitter sous aucun prétexte leurs gîtes, leurs terriers, leurs tanières*⁴²³ ». Car l'*oikos* est le lieu non seulement du confort, mais également de la sécurité, puisqu'il isole du reste du monde.

Dans *La Possibilité d'une île*, c'est justement la possibilité d'une île à habiter qui meut Daniel²⁵ dans sa quête finale. Aussi, quand il arrive face à la mer à la fin du roman, décide-t-il de s'y installer jusqu'à sa mort. Avidé d'avoir un « chez lui », il décide de ne pas aller plus loin et de faire de la plage son « nouveau domaine⁴²⁴ ». L'*oikos* procure donc un confort essentiel dans la mesure où il semble contrebalancer le mouvement permanent, les flux et reflux de la dynamique mondialisante du monde contemporain ou l'errance qui caractérise le monde post-apocalyptique. Être chez soi, c'est la garantie d'échapper, au moins pour un temps, à l'étourdissement de la mondialisation et au déracinement.

Le déracinement du « chez soi »

Le pire qui puisse arriver à nos personnages est de ne plus avoir de « chez soi », ou d'en perdre la trace. Ainsi, dans *People of the Whale*, Thomas, déraciné par la guerre, craint l'idée de perdre son *oikos*. Lorsqu'il est libéré après la guerre, il se surprend à penser à Dark River : « Il ressentit un pincement car sa maison lui manquait⁴²⁵ ». Mais la notion même de « chez soi » est fragile, et Thomas sait qu'en vérité, il n'habite nulle part. Aussi lit-on son amertume dans le chapitre « Out There » (« Là-bas », mais aussi « Au-dehors ») : « “Tu sais quelle est la pire des journées ?” dit-il. “La pire journée est celle qui précède ton retour à la

⁴²⁰ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 11.

⁴²¹ Chevillard, *idem*.

⁴²² Chevillard, *ibid.*, p. 8.

⁴²³ Chevillard, *ibid.*, p. 82.

⁴²⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 481.

⁴²⁵ « He felt a pang of missing home », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 46.

maison parce que tu t'en es tellement rapproché, tu es si près, mais finalement tu n'y arriveras pas⁴²⁶».

L'impossibilité de rentrer chez soi est souvent traduite par les fictions de l'Anthropocène. Alors *l'oikos* redevient momentanément le *domus*, le foyer physique puisqu'il existe chez les personnages une fracture toute personnelle du rapport avec les choses, un lien entre le « chez soi » et soi-même qui ignore, à une échelle microscopique, la problématique mondiale et globalisante de *l'oikos*. Comme le formule Gaston Bachelard, « [...] il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime⁴²⁷ ». Dans *Oryx and Crake*, par exemple, la notion de « chez soi » s'amenuise, autant dans le souvenir de Snowman que dans celui d'Oryx. La jeune femme, dont l'enfance a été particulièrement difficile et a consisté en un déplacement quasiment permanent, ne sait plus réellement ce que veut dire « chez soi » : « À part chez elle, il n'y avait pas un seul endroit où Oryx avait envie d'aller, mais son "chez elle" devenait flou dans sa tête⁴²⁸ ». Snowman, qui vit dans un arbre, rêve d'un retour au sédentarisme, même le plus primitif : « Si seulement il pouvait se trouver une grotte⁴²⁹ », pense-t-il, dans un moment d'inconfort post-apocalyptique. Ce souhait reflète le désir simple d'être entouré par des murs qui lui seraient familiers et qui le protégeraient d'un monde hostile. Mais Snowman ne peut s'offrir le confort même frugal de la fraîcheur d'une grotte. Cet effacement de *l'oikos* révèle la conséquence de la mondialisation qui est, comme l'affirme Michel Deguy, qu'« [o]n est chez soi partout *et* nulle part⁴³⁰ ». Aussi l'humain se trouve-t-il déraciné par la mondialisation, et, coincé entre ses demeures globale (le monde) et locale (la maison). Il est condamné au caractère éphémère et à l'inauthenticité du « chez soi ». Selon le sociologue Alberto Melucci, « [...] nous ne possédons plus de maison ; nous sommes sans cesse amenés à en construire une, puis à la reconstruire, comme les Trois Petits Cochons du conte de fées, ou bien nous devons la transporter sur notre dos comme les escargots⁴³¹ ». Thomas incarne parfaitement cette perte de *l'oikos*. Face au mémorial des vétérans du Vietnam à Washington, il pense soudain à une légende amérindienne : « Il y a une histoire des A'atsika dans laquelle les pierres parlent et

⁴²⁶ « "You know what the worst day is?" he says. "The worst day is the one before you go home because you think you have come this close, so near, and then you won't make it" », Hogan, *ibid.*, p. 179.

⁴²⁷ Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 18.

⁴²⁸ « There was nowhere Oryx wanted to go except home, but « home » was becoming hazy in her mind. », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 128 (VO), p. 142 (VF).

⁴²⁹ « If only he could find a cave », Atwood, *ibid.*, p. 42 (VO), p. 52 (VF).

⁴³⁰ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 152.

⁴³¹ Alberto Melucci, *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*, Cambridge University Press, 1996, p. 43 ; cité dans Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 212.

indiquent à un garçon perdu la direction vers sa maison. [...] Il pense à la chanson “Can’t Find My Way Home⁴³²”. Perdu, Thomas souhaiterait que les pierres lui disent où il doit se rendre pour retrouver ce lien précieux avec le monde. La chanson américaine à laquelle il pense, écrite par Steeve Winwood en 1969, que l’on pourrait traduire par « Je ne sais plus où j’habite », est la formulation explicite de ce qui le ronge. Les fictions de l’Anthropocène évoquent donc l’*oikos* principalement à travers les récits de sa perte. Celle-ci semble référer à la réalité, comme l’explique Robert Harrison :

Tandis que l’agriculture mécanisée continue à nous nourrir, l’habitat sédentaire cède aujourd’hui la place à de nouvelles formes d’errances. Le *domus* perd ses limites, sa définition, son sens, et pour la première fois dans l’histoire culturelle, de plus en plus de gens dans les sociétés occidentales ne savent ni où ils seront, ni où ils pourraient, ni même où ils voudraient être enterrés⁴³³.

Or la perte des limites du « chez soi » ou du « *domus* » semble précipiter les personnages vers l’idée de la possible fin qui les guette : « Si l’expression “ fin de l’histoire ” peut avoir un sens », nous dit Robert Harrison, « c’est bien cet oubli du sens de notre habitat⁴³⁴ ».

Face à ce problème, le nomadisme s’impose. Au-delà d’une décision de confort, partir est une contrainte : il est nécessaire de ne pas rester « chez soi ». Céline n’écrivait-il pas déjà dans *Voyage au bout de la nuit* qu’« [...] à mesure qu’on reste dans un endroit, les choses et les gens se débraillent et se mettent à puer tout exprès pour vous⁴³⁵ » ? Cette citation peut être réactivée dans le contexte de la crise environnementale dans la mesure où rester chez soi signifie, la plupart du temps, mourir. C’est en tout cas ce que suggèrent les récits de la crise environnementale. Chez Houellebecq, Daniel1 ne se sent chez lui nulle part, pas même à Almeria, où il s’est installé. Il est alors impossible pour lui de rester très longtemps au même endroit, et le roman entier suit son errance d’un point géographique à un autre. Son clone du futur, Daniel25, finit par quitter la pièce où il est confiné pour partir à la quête du monde. Dans *People of the Whale*, Thomas est rongé par l’incapacité de revenir chez lui pendant que Ruth se bat pour ne pas avoir à quitter sa maison. Enfin, nous avons déjà évoqué la douleur de

⁴³² « In the A’atsika stories there is an account where the stones speak and tell a lost boy the direction home. [...] He [Thomas] thinks of the song “Cant Find My Way Home.” », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 245.

⁴³³ Robert Harrison, *Forêts*, *op.cit.*, p. 284.

⁴³⁴ Robert Harrison, *ibid.*, p. 285.

⁴³⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 275 ; cité dans Gérard Bertolini *et al.*, *Déchets d’œuvres*, *op.cit.*, p. 19.

ne pouvoir rentrer chez soi ressentie par Snowman dans la trilogie d'Atwood. Dans *Nos animaux préférés*, la femme que Wong rencontre mène également une vie de nomade : « Elle devait habiter tantôt dans une mesure, tantôt dans une autre⁴³⁶ [...] ». L'emploi du verbe « devoir », utilisé ici pour montrer l'hésitation de Wong, pourrait aussi traduire l'obligation de rester mobile. Albert Moindre vit son départ pour le Mali – qui est pourtant volontaire – comme un véritable déracinement :

Il ne sera pas resté tel un cul de plomb dans la région où le hasard l'a vu naître. Il s'est arraché à ce magma originel. Il a laissé la Vendée derrière lui, comme un marin. Il a pris son bâton, sa besace, il a serré à bloc la lanière de ses sandales et il est parti. Il a franchi mer et désert⁴³⁷.

Cette description parodique du pèlerin évoque le départ difficile et pseudo-héroïque d'Albert vers l'inconnu, vécu comme « l'arrachement » d'une plante de son terreau originel. Bien sûr, le départ d'Albert n'est pas aussi tragique que l'est celui de Thomas ou de Snowman, mais il n'en constitue pas moins un déracinement. Chacun des romans analysés raconte d'une façon ou d'une autre au mieux un voyage, une quête, au pire une errance. Pour Michel Deguy, ce « mouvement de départ des humains pour une nouvelle habitation » constitue « l'un des aspects du phénomène en cours, dit “crise⁴³⁸” ».

Il semble donc impossible, dans notre ère, de rester chez soi, précisément parce que la notion même de « chez soi » est mise à mal par la nouvelle conjoncture mondiale. Il n'est plus sûr, ou alors il n'est plus clairement défini : on ne sait plus où on habite, littéralement et figurativement. Comme le suggère Robert Harrison,

Le déracinement général de la nature comme de l'humanité fait de chacun d'entre nous une sorte de réfugié. Nul ne peut dire combien de temps nous resterons des réfugiés sur terre, mais nous savons, aujourd'hui, même les plus privilégiés, les mieux protégés d'entre nous, que nous sommes sans domicile⁴³⁹.

Mais sans abri, que peut devenir l'espèce humaine ? Le vertige de la perte de l'*oikos* implique de s'interroger sur notre lien rompu avec lui.

⁴³⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 13.

⁴³⁷ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 129.

⁴³⁸ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 70.

⁴³⁹ Robert Harrison, *Forêts*, *op.cit.*, p. 337.

2) L'avant et l'après

Conscients que quelque chose s'est brisé entre nous et le monde, nous croyons toutefois nous souvenir d'un temps où l'habiter paraissait plus simple et spontané. Comme nous l'avons vu, l'Anthropocène fait naître cette impression que quelque chose a changé, qui ne sera plus pareil. Ce craquèlement soudain de notre rapport au monde est traduit dans les fictions de l'Anthropocène par une opposition nette entre un avant et un après, l'avant portant le plus souvent des valeurs positives, et l'après des valeurs négatives.

Ce sentiment de rupture apparaît dans les œuvres à travers l'image de la chute. Dans *The Year of the Flood*, le gourou des Jardiniers de Dieu, une communauté religieuse écologiste, évoque une chute qui n'est pas sans nous rappeler l'épisode biblique d'Adam et Eve chassés du paradis :

Nous avons fait tant d'efforts pour nous élever au-dessus de notre condition que nous sommes tombés de bien haut, et que nous n'avons pas fini de tomber; car, à l'instar de la Création, la Chute elle aussi se poursuit. Une chute dans l'avidité: pourquoi pensons-nous que tout sur Terre nous appartient alors qu'en réalité c'est nous qui appartenons au Tout? Nous avons trahi la confiance des Animaux et failli à notre mission sacrée de gardiens de la Terre. En nous ordonnant: "Emplissez la Terre", Dieu ne nous demandait pas de l'encombrer de notre présence et d'en éliminer tout le reste⁴⁴⁰.

Les mentions de « la Chute » et de la « Création » sont bien sûr des références bibliques à l'épisode de l'exclusion d'Adam et Ève du jardin d'Éden. Dans ce récit génésique, la chute des hommes est liée à la malédiction de Yahvé après qu'Adam et Eve ont goûté à l'arbre de la connaissance du bien et du mal :

⁴⁴⁰« In our efforts to rise above ourselves we have indeed fallen far, and are falling farther still; for, like the Creation, the Fall, too, is ongoing. Ours is a fall into greed: why do we think that everything on Earth belongs to us, while in reality we belong to Everything ? We have betrayed the trust of the Animals, and defiled our sacred task of stewardship. God's commandment to "replenish the Earth" did not mean we should fill it to overflowing with ourselves, thus wiping out everything else. » Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 63 (VO), p. 82 (VF).

Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais interdit de manger, maudit soit le sol à cause de toi ! À force de peines tu en tireras subsistance tous les jours de ta vie. Il produira pour toi épines et chardons et tu mangeras l'herbe des champs⁴⁴¹.

Si cette condamnation par Yahvé semble expliquer l'hostilité de la nature, dont les épines et les chardons menacent l'homme, on peut également y lire la dimension écologique de la condamnation retrouvée chez Atwood : les hommes, en abusant de leur terre, sont désormais condamnés à ne plus savoir comment l'habiter.

Sans nécessairement se référer à la chute biblique des hommes, nos œuvres évoquent l'idée que notre rapport au monde est déséquilibré. Dans *People of the Whale*, lorsque le « Prêtre de la Pluie » (« Rain Priest ») se rend à Dark River après l'appel de Ruth, il dit à Linda (qui tient le café du village) que « [t]out est déséquilibré⁴⁴² ». Ce déséquilibre ainsi traduit chez Hogan fait écho à une impression des lecteurs d'avoir perdu un certain sens du monde. « C'est comme si nous étions dans nos consciences les cellules évanouies d'une société qui a cessé de respirer la Terre⁴⁴³ », affirme ainsi le photographe Bernard Boisson, confirmant l'impossibilité de revenir à un ancien mode d'être au monde non marqué par la crise. Si nous ne savons plus habiter le monde, il semble en revanche que nous sentons l'ampleur de ce que nous avons perdu.

Car ce qui a véritablement été perdu, c'est l'harmonie qui semblait exister autrefois entre les hommes et leur *oikos*, et dont ils ne peuvent désormais être que nostalgiques. On lit chez Augustin Berque une analyse pertinente de l'idée selon laquelle la modernité a modifié irréversiblement notre rapport au monde, ou à ce qu'il appelle le paysage⁴⁴⁴ :

L'un – et c'est ici le principal – des problèmes que pose la modernité, c'est la perte de ce *sens profond du paysage* qui caractérisait les sociétés traditionnelles [...]. Dans ces sociétés là, c'est-à-dire dans toutes les sociétés humaines avant qu'il ne s'y passe quelque chose

⁴⁴¹ Genèse, 3, 17-18, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Editions du Cerf, 2007, p. 24.

⁴⁴² « Everything is out of balance. », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 143.

⁴⁴³ Bernard Boisson, « Contempler la nature, passer de la division à la vision », dans Francis Hallé, Anne-Claude Leflaive, Gilles Clément *et al.*, *Habiter la terre en poète*, Paris, Association les Cabanons et Les Éditions du Palais, 2013, p. 274-p.275, p. 274.

⁴⁴⁴ Dans son ouvrage *La pensée paysagère* (2008), Augustin Berque distingue la pensée du paysage (qui caractérise notre monde contemporain) de la pensée paysagère (une pratique ancienne inspirée de l'harmonieuse co-existence des hommes et des éléments). Si notre étude dépasse le paysage pour s'intéresser à l'*oikos* global, l'étude d'Augustin Berque est ici pertinente, d'autant plus que sa conception du paysage semble pouvoir être rapprochée de notre définition de l'environnement.

qui est la modernité, la pratique ordinaire engendre de beaux paysages. [...] Dans les sociétés modernes, en revanche, c'est exactement l'inverse qui se passe : la pratique ordinaire engendre la laideur, et l'on s'y préoccupe donc de *préserver le paysage* par des mesures spéciales⁴⁴⁵.

Traduisant l'idée du « grand partage », Augustin Berque oppose une approche presque sensible des paysages qui serait liée aux sociétés traditionnelles, c'est-à-dire à celles qui n'ont pas été affectées par la modernité, à une vision matérialiste du paysage comme décor et matière première de la vie occidentale et postmoderne. On aperçoit ici la dualité du propos : aux temps anciens ou aux sociétés traditionnelles correspondent la beauté et la profondeur, et à la modernité occidentale viennent répondre la laideur et l'artificialité. En d'autres termes, « [l]e postmoderne a surenchéri sur le moderne pour nous laisser croire que la notion d'harmonie est périmée⁴⁴⁶[...] ». Ce dualisme assez schématique apparaît dans les œuvres, notamment celle de Hogan. *People of the Whale* raconte la rupture d'une vie harmonieuse où « même la terre cède à l'Histoire⁴⁴⁷ ». Ce roman incarne parfaitement la rupture car les deux personnages principaux, Ruth et Thomas, la portent en eux comme une blessure profonde. Thomas, envoyé à la guerre du Vietnam, renie l'océan : « Il a tourné le dos à la mer⁴⁴⁸ ». Ruth, elle, vit douloureusement la rupture de sa tribu avec son environnement, notamment parce qu'elle sait qu'elle est en train de perdre le privilège de communiquer avec les éléments naturels et vivants. Son pouvoir d'invocation presque magique est rompu, tel qu'on le voit lorsqu'elle et ses amies implorent les baleines de ne pas répondre à l'appel des chasseurs : « Les trois femmes [Ruth, Wilma et Delphine] dirent aux baleines de ne pas venir. Mais les baleines n'entendaient plus ni leurs voix ni leurs pensées⁴⁴⁹ ». Désormais, « [l]e monde vivant est impossible à saisir. Ils se sentent abandonnés⁴⁵⁰ ». La communication avec le monde non-humain est donc devenue impossible.

Cette rupture avec la vie harmonieuse s'organise dans les récits autour de la dichotomie « avant / après ». Elle s'opère en général dans des figures microstructurales, par

⁴⁴⁵ Augustin Berque, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008, p. 72.

⁴⁴⁶ Augustin Berque, *ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁷ « Even the land gives in to history », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁴⁸ « He has turned his back on the sea. », Hogan, *ibid.*, p. 24

⁴⁴⁹ « The three women [Ruth, Wilma et Delphine] told the whales not to come. But the whales no longer heard their voices or thoughts. », Hogan, *ibid.*, p. 87.

⁴⁵⁰ « The alive world is unfelt. They feel abandoned. », Hogan, *ibid.*, p. 127. La traduction en français du terme « unfelt » est difficile. Le préfixe « un » devant le participe passé « felt » (senti) dénote une déconstruction ou une négation. Il serait donc ici affirmé que le monde vivant est « dé-senti », comme si la possibilité de le sentir était désormais impossible.

des associations oxymoriques, des jeux de chiasmes ou de miroirs sémantiques. Dans *The Monkey Wrench Gang* d'Edward Abbey, la dichotomie entre le monde contemporain et celui « d'avant » est déjà notable. Elle passe par exemple par une critique de l'agriculture par Smith :

– Je ne vois pas à quoi servent les agriculteurs, reprit Seldom. [...] Avant que l'agriculture ne soit inventée, nous étions des chasseurs ou des éleveurs [...]. Alors les agriculteurs sont arrivés et la race humaine a fait un grand pas en arrière. Des chasseurs et éleveurs aux fermiers, quelle terrible régression. Et le pire reste à venir. Pas étonnant que Caïn ait tué ce planteur de tomates d'Abel. Ce connard l'avait bien cherché⁴⁵¹.

L'élevage et la chasse offraient selon Smith un rapport au monde plus authentique et moins organisé. Le personnage déplore la « régression » que constitue l'agriculture. On note une nouvelle fois l'apparition d'une référence biblique, cette fois-ci non pas au premier mais au deuxième épisode des hommes dans la Genèse, avec la mention de Caïn et Abel⁴⁵². Ces allusions bibliques nous conduisent à penser que, si nos œuvres expliquent le plus souvent la rupture avec l'*oikos* à cause de l'agressivité du monde postmoderne, elles sous-entendent aussi parfois que cette chute est bien plus ancienne et qu'elle remonterait à la création même des hommes, condamnés depuis le début à une vie en dissonance avec le monde. Robert Harrison rappelle d'ailleurs dans *Forêts* que « la tâche agricole a longtemps été conçue comme la punition d'un péché originel⁴⁵³ ». En condamnant l'agriculture, le personnage d'Edward Abbey ne fait que rappeler la chute originelle des hommes qui les a toujours placés dans ce rapport coupable avec le monde.

Dans *People of the Whale*, Thomas veut remédier à cette rupture entre lui et le monde. Quand il revient à Dark River, il décide de s'entraîner à rester sous l'eau la nuit comme le faisait son grand-père, « [c]omme s'il essayait contre le temps de récupérer le monde tel qu'il avait été. Il ne sait pas que certains changements sont irréversibles⁴⁵⁴ ». On note l'utilisation,

⁴⁵¹ « "Never did have much use for farmers," Smith goes on [...] "Before farming was invented we was all hunters or stockmen. [...] Then they went and invented agriculture and the human race took a big step backwards. From hunters and ranchers down to farmers, that was one hell of a Fall. And even worse to come. No wonder Cain murdered that tomato picker Abel. The sonofabitch had it coming for what he done" », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, op.cit., p. 362 (VO), p. 418 (VF).

⁴⁵² Genèse, 4, *La Bible de Jérusalem*, op.cit. On note toutefois le contre-sens que fait Smith, puisque dans le récit biblique, c'est Caïn qui est paysan et Abel qui est éleveur.

⁴⁵³ Robert Harrison, *Forêts*, op.cit., p. 283.

⁴⁵⁴ « As if he is trying against time to have the world back the way it used to be. He doesn't know some changes can never be reversed », Hogan, *PW*, op.cit., p. 159.

dans la version originale, de la tournure « it used to be » qui évoque l'état de ce qui a été autrefois mais qui est désormais perdu ou disparu. Thomas incarne cette rupture, que la narration réussit parfaitement à imager :

Dans ce monde, son ancien monde, on ne faisait pas ces choses là [détruire le riz avec des produits chimiques], mais désormais il savait que ces nombreux mondes se chevauchaient, comme les pages transparentes d'un livre. L'un de ces mondes était couvert de brouillard, et les baleines y nageaient, ainsi qu'une tribu, une nation, la sienne. Et puis, en travers, il y avait des jeunes hommes sans sagesse, empilés sur un monde autrefois magnifique avec du feu et des produits chimiques⁴⁵⁵.

Cette métaphore des mondes qui se chevauchent et se croisent nous rappelle le palimpseste : les couches d'humanité (l'une respectueuse du monde, l'autre non), à force de superposition, se confondent, et l'on peut lire un peu de l'une dans l'autre, et inversement⁴⁵⁶.

On constate en outre l'opposition lexicale entre le monde d'autrefois (« his old world », « the once-beautiful world ») et celui d'aujourd'hui (notamment à travers l'emploi des adverbes « now » et « then »). La rupture nette entre un « avant » et un « après » est si évidente qu'elle ne peut être ignorée. D'ailleurs, lorsque Ruth raconte à Lin le lien qui l'attache à Thomas, cette dichotomie s'invite au cœur de son expérience empirique : « On était mariés à une époque. Mon fils était plus âgé que toi. Ton frère, Marco, était d'avant la guerre⁴⁵⁷ ». La voix narrative enchaîne : « *Avant* et *après*, c'étaient des mots qui décrivaient les gens de chaque côté de l'eau⁴⁵⁸ ». Aussi comprend-on que tout, dans le récit, est pensé dans la logique d'un avant et d'un après. Comme l'affirme Hogan dans son essai *The Woman Who Watches Over the World*⁴⁵⁹, « [i]l y a toujours, pour chaque chose, un avant et un après⁴⁶⁰ ».

Dans *Oryx and Crake*, Snowman est obsédé par ses souvenirs du monde perdu. On lit par exemple son émoi face à un groupe d'oiseaux : « Déjà à l'époque, Snowman trouvait les

⁴⁵⁵ « In his world, his old world, these things were not done, but now he knew worlds overlapped, many of them, as if they were transparent pages in a book. One world held fog, and whales were swimming across it, as was a tribe, a nation, his own. Then spread across it were boys without wisdom, layered over the once-beautiful world with fire and chemicals », Hogan, *ibid.*, p. 166.

⁴⁵⁶ L'image du palimpseste est plus pertinente encore dans les récits post-apocalyptiques. Voir le chapitre 3.

⁴⁵⁷ « We were married once. My son was older than you. Your brother, Marco, was from before the war », Hogan, *ibid.*, p. 226.

⁴⁵⁸ « *Before* and *after*, those were words that described people on both sides of the water », Hogan, *idem*.

⁴⁵⁹ Hogan, *The Woman Who Watches Over the World: A Native Memoir*, New York, W.W.Norton & Company, 2001.

⁴⁶⁰ « There is always, to everything, a before and after », Hogan, *ibid.*, p. 201. Notre traduction.

oiseaux barbants, mais il ne leur aurait pas fait de mal. Aujourd'hui, en revanche, il rêve d'un super-lance-pierre⁴⁶¹ ». On peut une fois encore observer l'opposition lexicale entre « à l'époque » (« then ») et « aujourd'hui » (« right now »). Snowman croit se souvenir d'un certain intérêt pour l'environnement : « Dans une vie antérieure, il les aurait peut-être approchés furtivement pour les étudier à travers ses jumelles et s'émerveiller de leur grâce⁴⁶² ». Il est intéressant de noter que bien qu'il ait toujours détesté les oiseaux, il pense à l'intérêt (et même à l'« émerveillement ») qu'il aurait pu potentiellement porter à leur beauté dans le passé. On constate ici que le monde d'avant est par réflexe associé à un rapport plus harmonieux avec l'environnement.

L'idéal d'une harmonie passée

Toutefois, il existe dans ces récits un flou sur le monde antérieur à la crise environnementale contemporaine. Selon une définition réactionnaire de la description du passé (avec l'idée que « c'était mieux avant »), ce monde d'avant n'est jamais défini temporellement, mais il est systématiquement idéalisé. Une association quasi-systématique s'opère dans les fictions de l'Anthropocène : ce qui est ancien est bon, et inversement. Il semble donc que l'harmonie avec l'*oikos* appartienne indéniablement au passé. Elle serait liée à une certaine forme de primitivité qui aurait favorisé un lien plus spontané avec l'environnement. C'est ce qu'on lit, par exemple, dans un ouvrage scientifique tel que *L'homme : co-auteur de l'évolution*, où le biologiste Pierre de Puytorac affirme dès l'incipit que l'harmonie entre les hommes et leur monde est révolue : « Les hommes de la Préhistoire vivaient en harmonie avec la nature, se considérant comme une partie de l'environnement avec lequel ils se sentaient un lien de familiarité⁴⁶³ ». Ce rapport direct et sensible se serait vu atténué par l'évolution inévitable des civilisations.

Cette conception nous rappelle un passage d'*Oryx and Crake* où Snowman, encerclé par de redoutables « louchiens » (« wolvogs »), s'imaginer dans la position d'un homme de la jungle, et même du plus célèbre d'entre tous : « [...] il faudra qu'il se mette à sauter de liane

⁴⁶¹ « Snowman had found birds tedious even then, but he wouldn't have wished to harm them. Whereas right now he yearns for a big slingshot », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 148 (VO), p. 162 (VF).

⁴⁶² « In a former life he might have snuck up on them, studied them through binoculars, wondering at their grace », Atwood, *OC*, p. 148 (VO), p. 162 (VF).

⁴⁶³ Pierre de Puytorac, *L'homme : coauteur de l'évolution*, Paris, Éditions Quæ, 2014, p. 7.

en liane, comme Tarzan⁴⁶⁴ ». La référence à Tarzan est intéressante dans la mesure où ce personnage populaire n'est pas réellement un primitif, ce qui nous laisse penser que Snowman se fait une idée biaisée de « l'ancien temps ». Plus tard, coincé dans l'arbre qui le protège des animaux transgéniques, il envisage très succinctement un retour à un mode de vie plus artisanal et régressif : « Peut-être pourrait-il se fabriquer une flûte dans une branche, une tige ou quelque chose⁴⁶⁵ [...] ». Il s'imagine donc que sa survie serait plus facile s'il entretenait un certain lien primitif avec son environnement.

Si l'harmonie avec le monde est liée au passé, elle apparaît dans nos œuvres comme étant aussi ce qui n'appartient pas au monde occidental. On retrouve ici le mythe du bon sauvage vivant en harmonie avec les éléments naturels et s'opposant à une culture occidentale vaine et artificielle⁴⁶⁶. C'est la figure de l'« Indien écologique » théorisée par Shepard Krech :

[...] l'image dominante est celle de l'Indien dans la nature qui comprend les conséquences systémiques de ses actions, éprouve une empathie profonde pour toutes les formes de vie, et agit en faveur de la préservation afin que les harmonies du monde ne soient jamais en déséquilibre et les ressources jamais incertaines⁴⁶⁷.

L'ouvrage de Krech a pour objectif de soulever le problème de cette représentation schématique. Sans qu'il ne tombe dans ce stéréotype, le récit de *People of the Whale* montre un attachement évident de la tribu pour son environnement⁴⁶⁸. Les A'atsika sont décrits dès la première page du roman comme une tribu très ancienne : « [...] leur communauté avait vécu

⁴⁶⁴ « [...] he'll have to start swinging from vine to vine, like Tarzan », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 108 (VO), p. 122 (VF).

⁴⁶⁵ « Maybe he could whittle a flute, out of some branch or stem or something, [...] », Atwood, *ibid.*, p. 109 (VO), p. 122 (VO).

⁴⁶⁶ On voit poindre une nouvelle fois derrière cette dualité entre la culture occidentale et des pratiques plus primitives la problématique du « grand partage » entre esprit scientifique et pré-scientifique en anthropologie et en philosophie, discutée par des penseurs tels que Descola ou Latour.

⁴⁶⁷ « [...] the dominant image is of the Indian in nature who understands the systemic consequences of his actions, feels deep sympathy with all living forms, and takes steps to conserve so that earth's harmonies are never imbalanced and resources never in doubt. », Shepard Krech, *The Ecological Indian : Myth and History*, Londres, Norton, 1999, p. 21. Notre traduction

⁴⁶⁸ Nous ne souhaitons pas invoquer la figure de « l'Indien écologique » dans l'œuvre de Hogan dans la mesure où l'auteur appartient à la communauté native américaine. Elle se montre d'ailleurs parfaitement consciente de l'utilisation de ce mythe par la culture occidentale : « Pour les Américains blancs même aujourd'hui, nous les Indiens représentons l'esprit, le cœur, et un mode de vie lié à la terre, mais les vrais récits de nos vies n'étaient pas, et ne sont toujours pas, présents dans l'histoire, la géographie de nos terres ». Il semble que c'est avec une entière sincérité qu'elle décrit, dans ce roman, le lien des A'atsika au monde non-humain. Hogan, *The Woman Who Watches Over the World, op.cit.*, p. 60. (« For white Americans, even today, we Indians came to represent spirit, heart, an earth-based way of living, but the true stories of our lives were, and are still, missing from history, the geography of our lands. »).

ici depuis des milliers d'années⁴⁶⁹ ». Cette ancienneté semble liée à un savoir-être au monde plus harmonieux :

Il y a longtemps, les femmes tenaient leur jupe et entraient dans l'eau froide et demandaient aux baleines de s'offrir au peuple affamé et à ces femmes qui allaitaient, pour nourrir leur famille, à tous ceux qui aimaient les baleines avec leur grandes respirations émergeant de l'eau, leur corps couverts de coquillages, leurs yeux antiques⁴⁷⁰.

L'approche traditionnelle des baleines traduit un respect humain pour le monde naturel, puisque les hommes ne désirent pas tuer par plaisir, mais bien par nécessité. Dans l'écriture de Hogan, le temps passé, les méthodes d'antan et le savoir ancestral sont les garde-fous de l'environnement. La tribu, avant d'être bouleversée par la société capitaliste, vivait en parfaite harmonie avec le monde. Elle ne connaissait pas, nous dit la voix narrative, certains termes lexicaux appartenant aux temps postmodernes : « [...] *gagner* était un mot qui n'avait jamais existé en A'atsika. Tout comme *profit* ou *mensonge*⁴⁷¹ ». Le fait que ces termes n'existent pas dans la langue de la tribu signifie que l'idée qu'ils désignent n'est également jamais apparue, avant que l'anglais, et avec lui les concepts de colonialisme et le capitalisme, ne vienne compromettre un rapport privilégié de la tribu avec le monde.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell semble parfois regretter une époque passée. De retour à Almeria après le suicide de son ancienne partenaire Isabelle, il se souvient d'un avant et d'un après la modification du paysage : « Je repensai aussi à notre dernier moment d'union, la nuit sur les dunes, après notre visite chez Harry ; mais il n'y avait plus de dunes, les bulldozers avaient nivelé la zone, c'était maintenant une surface boueuse, entourée de palissades⁴⁷² ». On remarque l'opposition lexicale entre la douceur d'un avant qui favorisait l'échange amoureux, et la dureté d'un « après » caractérisé par la boue et les séparations physiques. L'évocation de la destruction de l'environnement est toutefois anecdotique dans la mesure où elle traduit surtout une préoccupation superficielle de Daniell, qui est de l'ordre de

⁴⁶⁹ « [...] their people had lived there for thousands of years », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁷⁰ « Long ago, the women used to hold up their skirts and go out into the cold water and ask the whales to offer themselves to the hungry people and to those women with breast milk, to feed their families, all of whom loved the whales with their great breaths rising out of water, their barnacled bodies, their ancient eyes », Hogan, *ibid.*, p.87. La traduction de « ancien » par « antique » n'est pas tout à fait satisfaisante. Il s'agit de ce qui a survécu pendant très longtemps au monde, tel qu'on peut le lire dans le dictionnaire *Cambridge* en ligne : « [...] from a long time ago, having lasted for a very long time. », *Cambridge Dictionaries Online*. [En ligne] URL : <http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/britannique/ancien>, consulté le 21 avril 2016.

⁴⁷¹ « [...] *win* was a word that never existed in A'atsika. Neither did *profit* or *lie* », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 294.

⁴⁷² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 381.

l'esthétique paysagère. Elle n'en manifeste pas moins la vision fractionnée d'un monde ayant basculé vers le désordre et le déséquilibre.

On note toutefois que ce dualisme entre avant et après est parfois relativisé. Dans *Oreille rouge*, la voix narrative se moque de cette perception bipolaire et réactionnaire du monde :

Fiction naïve de l'innocence préservée, de la préhistoire qui dure. Si prompt à s'extasier devant l'authenticité du Peul et du Massaï, le voyageur occidental refuse de reconnaître ou d'assumer la sienne – soudain, curieusement, authenticité égale rusticité. Puis il [Albert] feint d'envier le Peul et le Massaï qui n'ont pas perdu la leur et il se lamente d'appartenir, quant à lui, à une civilisation en déroute, incohérente et fausse⁴⁷³.

Albert semble porter sur ses épaules, du moins le temps d'une visite touristique, la culpabilité qui naît de l'opposition entre le vertueux passé et la « déroute » du monde occidental. Toutefois, on ne peut ignorer le ton ironique utilisé pour dénoncer cette systématisation. La présence des « sauvages » dans *La Possibilité d'une île* de Houellebecq corrobore ce parti-pris. En effet, ces individus primitifs qui vivent en dehors des cellules isolées des néo-humains sont caractérisés par leur crasse et leur violence. Or pour Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair, cette description peu flatteuse montre « [...] un rejet formel de l'idée d'un retour à la nature pure et pré-civilisé, tel que prônée par certains écologistes radicaux⁴⁷⁴ ». Si nous pouvons penser que les fictions de l'Anthropocène reflètent un monde divisé par le Grand Partage, on note toutefois que cette vision peut aussi y être relativisée.

On constate cependant que certaines des œuvres du *corpus* évoquent un idéal d'harmonie avec le monde qui ne serait pas entièrement perdu. Si cette écriture n'est pas majoritaire, il est toutefois intéressant de l'observer afin de voir comment s'articule l'idéal d'un rapport équilibré avec l'*oikos*. Il semble que le premier facteur de cette harmonie soit le respect humain pour l'environnement. Une fois de plus, il est surtout question d'un idéal qui prend ses racines dans le passé. Dans l'*Almanach d'un comté des sables*⁴⁷⁵, Aldo Leopold, figure américaine du « nature writing » et initiateur d'une éthique de l'environnement, note

⁴⁷³ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 15-16.

⁴⁷⁴ Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair, « L'inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *Contemporary French and Francophone Studies*, n°15, 2011, p. 349-356, p. 350.

⁴⁷⁵ Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables* [*A Sand County Almanac*, 1949], traduction par Anna Gibson, Paris, Flammarion, 2000.

que l'« époque des prairies » se caractérise par un respect entre les espèces : « Hommes et bêtes, plantes et sols vivaient dans une tolérance mutuelle, pour le bénéfice de tous. Le marais aurait pu continuer à produire du foin, des poules de prairie, des cerfs, des rats musqués, de la musique, des grues et de canneberges jusqu'à la fin des temps⁴⁷⁶ ». Le souvenir de cette époque est celui, paisible et harmonieux, d'une entente, d'une « tolérance mutuelle » entre le végétal, l'animal et l'humain. Il évoque, en littérature, la tradition de la pastorale comme récit de la campagne où le bien-être ressenti est en rupture avec les nuisances de la ville. Or cet idéal n'est pas absent des fictions contemporaines.

On trouve notamment dans l'écriture de Rick Bass cette tolérance permettant aux hommes de vivre en harmonie avec leur *oikos*. Comme l'analyse Alain Suberchicot, chez Rick Bass, les pêcheurs texans relâchent les poissons après les avoir pêchés : « Dans la simplicité de ce geste éco-responsable, qui n'amenuise pas la ressource, et laisse à d'autres le plaisir de s'adonner aux joies simples de la pêche, Rick Bass voit la seule marque d'élégance possible à l'égard du monde naturel à laquelle puisse accéder un habitant des villes⁴⁷⁷ ». Selon lui, l'acte de relâcher le poisson pêché est la preuve la plus tangible d'une bonne volonté humaine. Or il est intéressant de constater que l'écriture de Hogan utilise le même exemple de respect de l'environnement. En effet, Ruth est pêcheuse, mais sa pratique suit une éthique rigoureuse. Aussi écrit-elle à Thomas : « C'est la saison des saumons [...]. Ils sont magnifiques. Je déteste en tuer, ne serait-ce qu'un. Mais je ne vends que ce dont nous avons besoin. Je dois presque deviner ce que les restaurants vont utiliser. Parfois, j'en relâche quelques uns⁴⁷⁸ ». La restriction que s'impose Ruth est liée à la fois à son dégoût pour l'acte de tuer des êtres vivants, mais aussi à un souci profond de respecter un équilibre écologique. Sa pêche n'est pas abusive, elle consiste à prendre à la mer ce qui lui est nécessaire pour survivre, selon un précepte lui venant d'une temporalité révolue : « À l'époque, aussi, tout ce qui n'était pas utilisé était retourné à l'océan avec respect⁴⁷⁹ ». En relâchant les poissons à la mer, Ruth s'inscrit donc dans une tradition respectueuse de l'environnement. À propos de cet attachement aux traditions, Hogan affirme que

[I]es valeurs spirituelles traditionnelles du passé comprenaient les écosystèmes et l'écologie avant qu'une telle connaissance existe dans l'esprit occidental. On y mettait, et on le fait encore, l'accent sur une

⁴⁷⁶ Aldo Leopold, *ibid.*, p. 132

⁴⁷⁷ Alain Suberchicot, *Littérature et Environnement, op.cit.*, p. 219.

⁴⁷⁸ « It's salmon season [...]. They are so beautiful. I hate to kill even one. But I only sell what we need to. I almost have to divine what the restaurants will use. Sometimes I throw a few back. », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 32.

⁴⁷⁹ « In those days, too, anything unused would be reverently sent back into the ocean. », Hogan, *ibid.*, p. 89.

attitude respectueuse du monde. Ces traditions servent à préserver le monde et à récompenser les humains avec des sentiments d'émerveillement, d'intégrité, la survie continue de mondes intacts⁴⁸⁰.

Aussi le respect pour l'environnement est-il lié, selon l'auteure, à des pratiques anciennes. Selon elle, adopter cette attitude de respect envers l'environnement est gratifiant dans la mesure où cela permet de vivre en harmonie avec un monde qui s'en trouve ré-enchanté.

Chez Rick Bass, cette attitude permet véritablement aux personnages de vivre en harmonie avec l'environnement naturel. Dans « Les Cygnes », par exemple, Amy joue du piano pour les oiseaux de l'étang. Le narrateur est émerveillé par cette initiative : « Il m'arrivait parfois de me promener dans les bois à la tombée du jour, de m'asseoir sur une grosse pierre, à flanc de colline, dominant la rivière et l'étang, pour écouter la musique qui s'élevait des arbres, en contrebass⁴⁸¹ ». Le narrateur décrit la sérénité qui monte en lui et qui vient à la fois de la musique et de la beauté naturelle qui l'entoure. La musique d'Amy apparaît comme un liant entre les hommes et l'*oikos* qui fait naître un sentiment profond d'harmonie. Comme l'affirme le narrateur : « Il existe un équilibre parfait, une tension fugitive à la fois rude et calme⁴⁸² [...] ».

Or cet équilibre parfait qui apparaît dans l'écriture de Rick Bass est également notable dans *People of the Whale*. En effet, les personnages principaux y ressentent un lien fort avec l'environnement naturel⁴⁸³. Ruth trouve par exemple un grand réconfort dans la forêt :

⁴⁸⁰ « The traditional spiritual values of the past understood ecosystems and ecology before there was such knowledge in the Western mind. There was, and is, an emphasis on respectful behavior toward the world. Those traditions serve to preserve the world and to reward humans with feelings of awe, integrity, the continued survival of intact worlds », Gail Hudson, « Endangered Wisdom », Amazon.com, [En ligne] URL : <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/feature/-/5195/>, consulté le 21 avril 2016.

⁴⁸¹ « Sometimes I would walk through the woods at dusk and sit on a boulder on the hillside above the river and the pond and listen to the music rising from the trees below », Rick Bass, *The Hermit's story*, op.cit., p. 28 (VO), p. 46 (VF).

⁴⁸² « There is a perfect balance, a drawn and poised moment's tension to everything », Rick Bass, *ibid.*, p. 31 (VO), p. 50 (VF).

⁴⁸³ Nous revenons sur ce lien dans le chapitre 7.

Il y avait de nombreux oiseaux dans la forêt, des corbeaux, des chants d'oiseaux appelant depuis un arbre. Elle trouve du réconfort près des limaces jaunes, dans l'odeur des arbres, et dans le bruit des branches dans le vent léger. Ruth pensa, je suis heureuse ici, presque aussi heureuse que dans l'eau⁴⁸⁴.

Le contact avec les éléments naturels et les êtres vivants (le vent, les arbres et les oiseaux) ravit Ruth. Son élément de prédilection reste bien sûr l'eau, qui lui donne l'impression d'une totale harmonie avec l'environnement. C'est d'ailleurs pour cela qu'après le départ de Thomas pour le Vietnam, elle décide de déménager sur un bateau⁴⁸⁵. En vivant sur l'eau, elle entame une sorte de fusion avec elle.

Dans la temporalité future de *La Possibilité d'une île*, les occasions de se sentir vivre en harmonie avec l'*oikos* se font très rares dans la mesure où celui-ci a été totalement et irrémédiablement détruit par les hommes. Cependant, à la fin du roman, Daniel²⁵ atteint un état de sérénité totale face à la mer : « [...] l'univers était enclos dans une espèce de cocon ou de stase, assez proche de l'image archétypale de l'éternité⁴⁸⁶ ». En contact avec les éléments naturels, il éprouve un lien presque fusionnel avec l'environnement.

La fusion avec l'environnement est d'ailleurs le point d'orgue de l'idéal d'harmonie entre les hommes et leur *oikos*. Cela est notamment visible dans *People of the Whale* où le cette fusion est traduite par la métamorphose des personnages. Par exemple, Lin vit entourée de fleurs. Cette co-habitation est si prégnante que la jeune femme est proche de devenir elle-même un être végétal : « Et elle sentait toujours les fleurs, comme si sa vie en leur présence était devenue sa chair⁴⁸⁷ ». De la même façon, à la fin du roman, son père, Thomas, voit aboutir sa quête d'un lien avec l'*oikos* en une métamorphose heureuse : « [...] il devînt la terre, la vie qui était précieuse⁴⁸⁸ ».

⁴⁸⁴ « There were many birds in the forest, ravens, songbirds calling from one tree. She found comfort in yellow slugs, the smell of the trees, and sounds of branches in the light wind. Ruth thought, I am happy here, almost as happy as at water », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 58.

⁴⁸⁵ Hogan, *ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 481.

⁴⁸⁷ « And she always smells of flowers, as if her life in the presence of them has become her flesh », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 211.

⁴⁸⁸ « [...] he became the land, the life that was precious », Hogan, *ibid.*, p. 249.

3) La perte de ce qui fut

Ce qui s'impose le plus souvent dans les œuvres du *corpus* est la conscience du fait que ce qui était bon a été perdu. Dès lors, les personnages ne peuvent désormais plus que regretter la perte d'un équilibre écologique.

La référence aux traditions perdues trouve un écho dans nos œuvres qui mentionnent des traditions dont la pratique est soit complètement oubliée, soit en voie de disparition. Le cœur du récit de *People of the Whale* est d'ailleurs la pratique ancestrale de la chasse des baleines. En vérité, les tribus natives américaines sont si attachées à la chasse aux baleines (qui, en anglais, est traduite par le gérondif « whaling » par dérivation impropre du nom « whale », la baleine) que certaines ont cédé leurs terres aux Américains afin de conserver le droit de chasser cet animal sacré. Mais la disparition progressive de l'espèce rend cette pratique ironiquement non écologique. On retrouve d'ailleurs cette inversion des valeurs dans *Oreille rouge* où Albert Moindre se livre parfois, avec d'autres Occidentaux, à une critique acerbe du mode de vie des autochtones maliens : « Parfois, au contraire, il pactise lâchement avec ses compatriotes – ensemble, ils se scandalisent de telle pratique, de tel usage vraiment contestable, tout de même, on a beau avoir le plus grand respect pour les traditions locales⁴⁸⁹ ». Aussi les valeurs semblent-elles s'inverser dans le monde contemporain : ce qui était autrefois respectueux de l'environnement ne le serait plus au regard de notre obsession environnementale⁴⁹⁰. Dans le roman de Hogan, les traditions liées à la chasse aux baleines sont abondamment évoquées. Il est d'abord affirmé qu'un tel acte doit être fait dans le respect absolu de l'animal. Il est donc important que la tribu lui demande de se sacrifier pour elle, comme cela est raconté au début du roman : « Regarde comme nous souffrons. Aie pitié de nous. Notre peuple est petit. Nous avons faim⁴⁹¹ », implorent ainsi Mary et Witka, les ancêtres des personnages principaux, en s'adressant directement à la baleine qu'ils souhaitent chasser. L'approche des baleines est donc opérée dans une démarche humble et respectueuse. Le détail de cette pratique traditionnelle met en exergue son caractère ancien et révolu :

⁴⁸⁹Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 46.

⁴⁹⁰ On pense par exemple au paradoxe américain des Parcs nationaux. En effet, si leur construction est motivée par l'ambition de conserver des espaces naturels dans une société américaine industrialisante, il faut toutefois noter qu'elle a provoqué le déplacement forcé de tribus natives-américaines. Sur ce point, voir les travaux de Mark David Spence, *Dispossessing the Wilderness : Indian Removal and the Making of the National Parks*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1999 ; ou ceux de William Cronon, « The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature » dans William Cronon, (ed), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York: W. W. Norton & Cie., 1995, p. 69-90.

⁴⁹¹ « Look how we are suffering. Take pity on us. Our people are small. We are hungry », Hogan, *op.cit.*, p. 21.

Dans l'ancien temps, Aurora était allée voir le capitaine de la chasse aux baleines, Witka, et lui avait demandé la permission de découper les fanons de la mâchoire de la baleine tuée. Il proclama : « Je t'autorise, toi la tisserande, à utiliser les fanons⁴⁹² ».

La proposition de temps « dans l'ancien temps » ainsi que l'emploi des temps du passé révolu (en anglais, « had gone ») situent bien la pratique traditionnelle dans le passé. On comprend aussi que la parole de Witka est performative : par celle-ci, il autorise Aurora à utiliser une partie de la baleine pêchée. La notion de « permission » pourrait échapper à l'homme occidental contemporain qui n'a pas l'habitude de demander s'il est possible d'exploiter le non-humain.

On retrouve la mention des traditions d'antan dans la trilogie *MaddAddam* d'Atwood. Alors que Snowman essaie de concevoir que d'autres humains ont survécu à la catastrophe mondiale déclenchée par Crake, il ne peut qu'imaginer des êtres ayant conservé des pratiques d'autrefois, « [d]es troupes de nomades, attachés à leurs habitudes ancestrales⁴⁹³ ». Il semble que, pour lui, personne ne puisse réellement survivre sans avoir conservé un système de traditions liées à un certain savoir être au monde. Il tente d'ailleurs de rétablir lui-même des pratiques traditionnelles après la catastrophe. Aussi exige-t-il des Enfants de Crake, qui n'ont hérité d'aucune tradition, de lui pêcher un poisson par semaine. Ces derniers sont horrifiés mais ils le font cependant pour honorer la requête de celui qu'ils considèrent comme leur maître : « Toutes les semaines [...] les femmes se plantent dans les flaques d'eau laissées par la marée et appellent le malchanceux poisson par son nom – *poisson*, sans plus de précision. Puis elles le désignent et les hommes le tuent à coups de pierre et de bâton⁴⁹⁴ ». En instaurant une tradition, peut-être Snowman espère-t-il voir revenir le monde « d'avant » ?

C'est pourtant souvent le glissement de ces traditions vers l'oubli que décrivent nos fictions de l'Anthropocène. *People of the Whale* illustre notamment la lente disparition de la tradition dans un monde fragmenté et éclaté par la crise. Wilma, la mère de Ruth, se désole de l'irréparable fracture qui s'opère au sein des A'atsika : « Elle pleura en pensant au peuple qu'ils avaient été, et ce qu'ils étaient devenus en un si bref moment d'histoire. Elle avait pu

⁴⁹² « In the old days, Aurora had gone to the whaling captain, Witka, and asked for permission to cut off the baleen from the gums of the killed whale. He would pronounce, "I give you, the weaver, permission to use the baleen" », Hogan, *ibid.*, p. 89.

⁴⁹³ « Bands of nomads, following their ancient ways », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 222 (VO), p. 238 (VF).

⁴⁹⁴ « Every week [...] the women stand in the tidal pools and call the unlucky fish by name – only *fish*, nothing more specific. Then they point it out, and the men kill it with rocks and sticks », Atwood, *ibid.*, p. 113.

voir cette histoire se défaire comme un fil, laissant une bobine vide⁴⁹⁵ ». La métaphore employée ici nous fait imaginer l'unité de la tribu qui se détricote au fur et à mesure que le temps passe. Wilma se sent impuissante face au spectacle d'une communauté qui se détruit, et elle ne peut que se laisser aller à une douleur nostalgique.

La prise de conscience de cette rupture par les personnages entraîne un autre constat : celui qu'un savoir lié à des temps révolus a également été perdu. Dans la trilogie d'Atwood, les Enfants de Crake sont d'une extrême naïveté. Par exemple, Snowman peine à leur expliquer son surnom dans la mesure où « [i]ls n'ont pas idée de ce qu'est un homme des neiges ni même un bonhomme de neige, ils n'ont jamais vu la neige⁴⁹⁶ ». Leur connaissance du monde est donc limitée. A vrai dire, la connaissance de Snowman lui-même atteint ses limites : « Pourquoi n'a-t-il jamais potassé les baies et les racines, les pièges genre piques à embrocher le petit gibier, et la manière d'accommoder les serpents? Pourquoi a-t-il perdu son temps⁴⁹⁷? ». Désormais livré à lui-même dans un environnement hostile, Snowman regrette de ne pas maîtriser un certain savoir ancestral, sans même se souvenir que le monde dans lequel il a grandi était déjà loin de telles préoccupations. Mais une fois encore il se dit qu'« avant » aurait été un temps idéal pour apprendre à vivre avec la nature. Le temps présent serait donc celui du glissement du savoir au profit de l'oubli.

Chevillard montre bien cela dans *Sans l'orang outan*, à travers la crainte d'Albert Moindre d'une disparition des savoirs et particulièrement, dans l'exemple suivant, de celui sur les insectes : « Que vont devenir les entomologistes ? Des parasites à leur tour, les petites mains de la paléontologie⁴⁹⁸ ». Le personnage comprend que si les animaux disparaissent, la science sur les animaux n'aura plus lieu d'être, et que par conséquent elle est vouée à disparaître à son tour, coupant ainsi un autre lien entre l'homme et le monde.

La crainte de la disparition d'un savoir ancestral se manifeste également dans le récit de *People of the Whale* où l'oubli des pratiques d'antan est présenté comme un symptôme de la transformation douloureuse de la tribu. Ruth remarque que « [l]es nouveaux chasseurs ne se souvenaient pas qu'il fallait couvrir la baleine de plumes d'aigle sur le sol, comment produire

⁴⁹⁵ « She cried about what they used to be as a people and what they had become in such a brief passage of history. She'd watched all this history unwind like a thread, leaving an empty spool », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 90.

⁴⁹⁶ « They don't know what a snowman is, they've never seen snow », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 7 (VO), p. 15 (VF).

⁴⁹⁷ « Why didn't he ever bone-up on roots and berries and pointed-stick traps for skewering small game, and how to eat snakes? Why had he wasted his time? », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 45 (VO), p. 52 (VF).

⁴⁹⁸ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 19.

de la lumière avec son huile⁴⁹⁹, ou comment confectionner des paniers avec son fanon⁵⁰⁰ ». De fait, la tradition de la chasse aux baleines est compromise par l'oubli de ses pratiques. De la même façon, les chants de la tribu sont désormais habités des silences de l'oubli :

La nuit, les batteurs et les chanteurs assis près du feu sur la plage gardaient le silence quand ils ne se souvenaient pas de leurs chansons. Pas d'océan. Ils écoutent et entendent leur propre battement de cœur, la pulsion du sang. Cela les effraie ne pas pouvoir entendre l'océan plus fort qu'ils ne s'entendent eux-mêmes⁵⁰¹.

Les silences qui marquent l'oubli des pratiques traditionnelles sont un symptôme tangible de la rupture entre les habitants de la tribu et le monde qu'ils savaient autrefois habiter. Il semble que tout un savoir sur l'environnement, et sur la façon d'être au monde, ait donc été perdu.

Dans ce contexte, on comprend le sentiment profond de nostalgie éprouvé par les personnages. Le terme « nostalgique » est d'ailleurs tout à fait à propos puisqu'étymologiquement, il désigne la souffrance (« *algos* ») liée à l'impossibilité de retourner dans sa patrie (« *nostos* »). Or c'est bien le sens que prend la nostalgie des personnages qui souhaiteraient plus que tout un retour à leur « chez soi ».

Dans la trilogie d'Atwood, Snowman éprouve une forme d'envie nostalgique quand il observe les « enfants de Crake » qui viennent de se baigner dans le lagon: « Il les observe avec envie, peut-être avec nostalgie⁵⁰² ». Or la nostalgie de Snowman n'est pas justifiée, puisqu'il se dit immédiatement que lorsqu'il était petit, il n'a jamais nagé dans l'océan ni joué sur la plage. Nous comprenons alors qu'elle n'est pas liée à son expérience empirique d'enfant mais au lien non problématique qui unit les Enfants de Crake au monde, à leur légèreté et leur innocence. Aussi Snowman aime-t-il se souvenir de tout, même de ce qu'il n'a pas connu ou aimé, comme l'atteste cette rêverie poétique teintée de nostalgie : « Ô pique-niques secrets, ô pique-niques volés. Ô douce volupté. Ô clair souvenir, ô pure souffrance. Ô

⁴⁹⁹ L'huile de baleine a longtemps servi de combustible dans les lampes à huile.

⁵⁰⁰ « The new hunters didn't remember that they should cover a whale with eagle feathers on land, how to make light with its oil, or how to make baskets with its baleen », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 88.

⁵⁰¹ « At night, the drummers and singers sitting near fires on the beach have silences they don't remember between their songs. No ocean. They listen and hear their own heartbeats, the blood pulsing. It scares them not to be hearing the ocean louder than themselves », Hogan, *ibid.*, p. 126.

⁵⁰² « He watches them with envy, or is it nostalgia? », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 6 (VO), p. 14 (VF).

« nuit sans fin⁵⁰³ ». Dès l'enfance de Snowman, qui était alors Jimmy, les gens plus âgés regrettaient déjà un temps révolu : « *Tu te rappelles les chaînes de hamburgers, toujours du vrai bœuf, tu te rappelles les baraques de hot-dogs ? Tu te rappelles de l'époque où New York n'était pas New New York ? [...] Oh, tout était tellement génial avant. Ouin ouin*⁵⁰⁴ ». Cette onomatopée marque l'agacement du jeune Jimmy face à la plainte nostalgique de ses parents et des autres adultes. Or le monde regretté a tous les traits du nôtre, avec ses chaînes de fast-food et ses baraques à hot-dogs.

On pourrait comparer la nostalgie de Snowman à celle des néo-humains dans *La Possibilité d'une île*. Si Daniel¹ n'est pas prompt à la nostalgie, c'est pourtant le cas de ses clones qui sont frappés d'un étrange sentiment de regret d'une époque qu'ils n'ont pas connue. Cela est surtout notable à la fin du roman, lorsque Daniel²⁵ circule dans les ruines du monde humain :

Installé à la terrasse d'un ancien café-restaurant [...] je me surpris une fois de plus à être saisi par un accès de nostalgie en songeant aux fêtes, aux banquets, aux réunions de famille qui devaient se dérouler là bien des siècles auparavant⁵⁰⁵.

Bien qu'il ait été créé et éduqué pour ne pas éprouver de sentiments humains tels que la nostalgie, la vision « navrante » des vestiges rend le néo-humain nostalgique malgré lui, peut-être justement parce que ces traces signalent un monde différent de son existence aseptisée.

Dans *Sans l'orang outan*, la disparition des primates transforme Albert Moindre en une sorte de pietà : « Le soleil s'éloigne, on le tenait presque. Dorénavant je regarderai les arbres comme une mère dont l'enfant n'est plus regarde les balançoires⁵⁰⁶ ». Cette comparaison pathétique (certainement dans un but humoristique⁵⁰⁷) annonce la douleur et la nostalgie qu'éprouve Albert : « Après l'ennui, sans le chasser, vint la nostalgie. Ainsi nous l'aimions, ce monde anéanti qui nous semblait pourtant inhabitable, dont nous ne cessions de

⁵⁰³ « Oh stolen secret picnics. Oh sweet delight. Oh clear memory, oh pure pain. Oh endless night », Atwood, *ibid.*, p. 122 (VO), p. 136 (VF).

⁵⁰⁴ « Remember hamburger chains, always real beef, remember hot-dogs stands? Remember before New York was New New York? [...] Oh it was all so great once. Boohoo », Atwood, *ibid.*, p. 63 (VO), p. 74 (VF).

⁵⁰⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 445.

⁵⁰⁶ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 17.

⁵⁰⁷ Sur l'humour chez Chevillard, voir le chapitre 9.

déplacer les pierres : au moins n'était-il pas frappé d'un deuil irrémédiable⁵⁰⁸ ». La nostalgie d'Albert vient de l'idée que les primates ne reviendront pas, malgré ses rêveries :

On les verrait à l'œuvre de nouveau parmi nous, sur une terre réenchantée, semée de gazon vert, et les poissons en rangs serrés formeraient les rivières, pêcher serait tendre la main, l'eau irait toute aux cascades rafraîchissantes. Tels sont nos rêves, stupides et mièvres, nourris de légendes aussi vieilles que le monde, épuisées elles-mêmes comme une terre qui a trop donné⁵⁰⁹.

La « terre réenchantée » d'Albert comprendrait des singes, bien sûr, mais aussi du « gazon vert », des rivières de poissons, et des « cascades rafraîchissantes » : On remarque que l'eau retrouve ses caractères de pureté et de propreté. Cette rêverie nostalgique imagine donc le rétablissement d'un équilibre naturel et la transformation du *locus horribilis* en *locus amœnus* pittoresque. Plus encore qu'une nostalgie, les survivants chez Chevillard semblent éprouver un sentiment de « solastalgie ». Ce néologisme du chercheur australien Glenn Albrecht désigne « la détresse provoquée par l'environnement⁵¹⁰ » éprouvée après la modification profonde d'un habitat. Cette détresse est liée à des bouleversements naturels qui modifient de manière irréversible un habitat humain. Il s'agit donc d'une nostalgie environnementale, de la douleur d'avoir perdu un équilibre entre soi et l'*oïkos*.

Déjà, *The Monkey Wrench Gang* révèle de nombreux passages nostalgiques sur ce que le monde fut autrefois. Par exemple, Smith envisage de prier face à la désolation qu'inspire la vision du barrage de Powell (« Prier ? dit Smith. Voilà une chose que j'ai jamais essayée, mais prions pour une petite faille sismique, bien localisée⁵¹¹ ») :

Ô Dieu très cher et très vieux, tu sais comme moi à quoi ce coin ressemblait avant que ces salauds de Washington soient intervenus pour tout ruiner. Tu te souviens du fleuve qui s'enflait et se dorait en juin, lorsque les eaux descendaient des Rocheuses. Tu te souviens du daim sur les berges de sable, des aigrettes dans les saules et du poisson-chat, si gros et si goûteux, et comment il mordait au bout de salami qui me servait d'appât ? [...] Écoute, tu m'écoutes au moins ? Il y a quelque chose que tu peux faire pour moi, mon Dieu. Que dirais-tu

⁵⁰⁸ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 64.

⁵⁰⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 145.

⁵¹⁰ Glenn Albrecht, « “Solastalgia”. A New Concept in Health and Identity », *Philosophy Activism Nature*, n°3 2005, p. 41-55. Notre traduction.

⁵¹¹ « “Pray ?” said Smith. “Now there’s one thing I ain’t tried. Let’s pray for a little *pre-cision* earthquake right here” », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, op.cit., p. 33 (VO), p. 60 (VF).

d'une petite entaille, style tremblement de terre, juste au-dessous du barrage⁵¹²?

On reconnaît ici l'anaphore de la proposition « tu te souviens » qu'on retrouve dans *Oryx and Crake*, et qui met en exergue la même lamentation nostalgique. L'adresse à Dieu nous paraît ici cynique (notamment avec la question rhétorique « tu m'écoutes au moins ? »), mais elle permet de demander une revanche en faveur de l'environnement, afin que celui-ci puisse retrouver sa beauté idéale.

Au-delà d'un sentiment de nostalgie, et donc d'un désir de retour à un état initial du monde, la rupture avec l'*oikos* semble créer chez les personnages un manque, une absence. Dans *People of the Whale*, Ruth explique la folie des hommes de sa tribu par le vide qui les habite : « “Ils ne sont pas en colère, Mère. Ils cherchent le passé. Ils l'ont perdu. Ils sont en manque⁵¹³” ». Aussi ne leur en veut-elle pas après que certains hommes ont cambriolé sa maison et volé des objets traditionnels, car elle pense qu'ils ont agi ainsi par désir avide de retrouver leurs origines : « Je crois qu'ils veulent savoir. Ils veulent se souvenir⁵¹⁴ ». Ces hommes cherchent donc désespérément à retrouver en eux ou ailleurs la trace d'un autre rapport au monde. Ils agissent comme des hommes fous de douleur, ou des victimes d'une guerre qui leur a coûté des membres désormais absents mais pourtant douloureux. C'est d'ailleurs littéralement le cas de Tran, l'époux de Lin qui a perdu une oreille lors de la guerre du Vietnam. Alors que Lin touche l'endroit où se tenait anciennement son oreille, la douleur semble être encore vive : « [...] elle posa sa main sur l'oreille manquante. “Est-ce que ça fait mal ?” / “Toujours⁵¹⁵” », répond Tran.

La nostalgie, ou le désir de revenir chez soi, éprouvée par les personnages donne une nouvelle dimension à leur rapport à l'*oikos*. La possibilité d'un retour semble annoncer celle d'une sortie du cauchemar de la crise environnementale. *Oreille rouge* se termine par le retour victorieux d'Albert Moindre en France : « Il est revenu sur ses terres⁵¹⁶ ». Toutefois, ce retour

⁵¹² « “Dear old God,” he prayed, “you know and I know what it was like here, before them bastards from Washington moved in and ruined it all. You remember the river, how fat and golden it was in June, when the big runoff come down from the Rockies ? Remember the deer on the sandbars and the blue herons in the willows and the catfish so big and tasty and how they'd bite on spoiled salami ? [...] Listen, are you listenin' to me ? There's somethin' you can do for me, God. How about a little old *pre-cision* type earthquake right under this dam ?” », Edward Abbey, *idem*.

⁵¹³ « “Ruth said, “They are not angry, Mother. They search for the past. They have lost it. They are needy” », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 80.

⁵¹⁴ « “I think they want to know. They want to remember » », Hogan, *idem*.

⁵¹⁵ « “Does it hurt ?” / “Always” », Hogan, *ibid.*, p. 236.

⁵¹⁶ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 158.

ne signifie pas un rétablissement de l'équilibre du monde. En revanche, le roman de Hogan affirme qu'un retour salavateur à l'*oikos* est possible. D'abord, il faut noter que les habitants de Dark River, qui avaient quitté leur village pendant la sécheresse, décident par la suite d'y revenir : « Désormais les gens qui avaient eu peur du tsunami reviennent avec leurs voitures chargées, un matelas sur le toit, un camion rempli de fauteuils en tissu et de pieds de table⁵¹⁷ ». L'abandon de la communauté n'était donc pas définitif, comme si l'option d'un départ définitif de l'*oikos* n'était pas réellement envisageable. À la fin du roman, Thomas opère un retour véritable aux traditions A'atsika puisqu'il décide de rejoindre les anciens de la tribu. Ceux-ci, heureux d'accueillir celui qu'ils avaient toujours considéré comme étant l'un des leurs, se réjouissent de son retour : « C'est chez toi ici. Tu es revenu comme le saumon est revenu⁵¹⁸ ». Le retour de Thomas préfigure le retour de la tribu entière à son identité, puisque les A'atsika décident finalement de dénoncer Dwight – le mauvais chasseur, porteur des valeurs occidentales et capitalistes – à la police. La narration insiste d'ailleurs sur la tendance des hommes à revenir chez eux : « Il y a quelque chose que les hommes désirent plus qu'ils ne le savent, au-delà de la loi humaine et de la justice. C'est de revenir à ce qu'ils étaient, de revenir à l'amour, de fouler du pied la terre dans un geste sacré, de revenir à la baleine mère, de rentrer à la maison⁵¹⁹ ».

Dans le cas du roman de Hogan, une solution est apportée aux personnages en détresse. La fin, qui est marquée par le retour des habitants à leurs traditions, montre qu'une restauration du lien indéfectible entre les hommes et la terre est possible, et qu'elle constitue le véritable retour à la maison. Mais nous avons vu que les fictions de l'Anthropocène insistent surtout sur la nostalgie d'un passé révolu.

⁵¹⁷« Now the people who had feared the tsunami return with their loaded-down cars, a mattress on top, a truck filled with plaid chairs and table legs », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 151.

⁵¹⁸« This is your home. You came back like the salmon came back », Hogan, *ibid.*, p. 279.

⁵¹⁹« There is something the men want deeper than what they know, beyond human law and justice. It is to go back to being who they used to be, to love, to the touch of a foot on earth as a sacred touch, to the whale mother, to home », Hogan, *ibid.*, p. 294.

II. Le leitmotiv de la guerre, ou l'illustration du rapport conflictuel entre les hommes et leur *oikos*

La perte des repères que constitue la crise environnementale est conséquente. Elle entraîne l'homme d'aujourd'hui dans un vertige de non-sens. Dans nos fictions, les rapports entre l'homme et l'*oikos* sont si altérés qu'on croit parfois sentir une hostilité entre l'un et l'autre. Celle-ci s'incarne à travers le motif littéraire de la guerre. Dans cette compréhension de la crise environnementale comme d'une guerre, les dérèglements climatiques et leurs conséquences, notamment les catastrophes environnementales, seraient une attaque de l'environnement contre l'espèce humaine, et l'avancée de la technique humaine constituerait la réponse des hommes à cette hostilité. Nos œuvres nous interrogent : sommes-nous en guerre contre notre environnement ?

1) Guerres entre les hommes

Mais avant d'analyser les rapports belliqueux entre les hommes et leur habitat, on note que nos œuvres évoquent la guerre en elle-même, celle que les hommes se déclarent entre eux. Dans *Le Contrat naturel*, Michel Serres remarque l'interaction entre le motif environnemental et celui de la guerre. Dès le début de son essai, qui utilise le vocabulaire de la guerre⁵²⁰, il prend pour exemple le tableau de Goya, « *Duel au gourdin*⁵²¹ », où deux hommes se battent sans remarquer qu'ils sont menacés par un troisième opposant, la boue qui les engloutit peu à peu : « Les duellistes ne voient pas qu'ils s'enlisent ni les guerriers qu'ils se noient dans la rivière, ensemble. Brûlante, l'histoire reste aveugle à la nature⁵²² ». L'histoire humaine semble plus importante que les préoccupations environnementales. A vrai dire, là se trouve le cœur de la théorie de Michel Serres : la belligérance suppose la préexistence d'un contrat social. Or le contrat social est si essentiel aux hommes qu'il ne laisse pas de place pour un possible « contrat naturel » que les hommes signeraient avec l'environnement. L'esprit guerrier de l'homme est donc une autre manifestation de son

⁵²⁰ « Alerte aérienne ! », « Mobilisation générale ! », Michel Serres, *Le Contrat naturel*, op.cit., p. 21.

⁵²¹ Francisco de Goya, *Duel au gourdin*, Musée du Prado, Madrid, 1819-1823.

⁵²² Michel Serres, *Le Contrat naturel*, op.cit., p. 22.

anthropocentrisme souverain, et peut justifier une certaine indifférence envers l'environnement.

Aussi note-t-on dans nos œuvres des références, soit allusives soit détaillées, à la guerre entre les hommes. Dans le « Shagga des sept reines sirènes » de *Nos animaux préférés*, la voix narrative évoque ainsi une histoire du monde non réaliste marquée par les conflits humains : « [...] l'histoire chez nous commence avec l'insurrection dite des Grandes Vases, fort prestement suivie de la détronation et du procès de Sa Majestable⁵²³ ». Le contexte spatio-temporel semble devoir s'installer dans un cadre de guerre ou d'héritage de guerre, comme c'est systématiquement le cas dans l'écriture post-exotique : « L'univers de Volodine [...] fait état d'une mondialisation qui est celle de la guerre, qui est cette écœurante ressemblance des violences d'un point à un autre du globe⁵²⁴ », écrit Cloé Korman.

Outre l'œuvre post-exotique de Volodine, on pense aux fictions concentrées sur des récits de combats écologistes, qui formulent une tension belliqueuse des hommes non pas contre l'environnement mais *à propos* de l'environnement. Dans *The Tree-Sitter* de Matson, l'éco-sabotage est présenté comme une guerre en elle-même. Julie, la protagoniste, l'envisage ainsi après avoir décidé d'occuper des arbres menacés d'être rasés : « [...] au bout du compte c'était une guerre, bien qu'au début ça n'avait été qu'un simple paradis⁵²⁵ ». On note la même connotation guerrière du combat écologiste dans l'œuvre de l'auteur français Jean-Christophe Rufin, *Le Parfum d'Adam*, qui dénonce les actes terroristes de militants écologistes intégristes. Les conflits motivés par l'écologie font donc appel, dans ces fictions, au leitmotiv de la guerre.

Références à la guerre du Vietnam

Dans *People of the Whale*, le motif de la guerre s'inscrit dans la référence au conflit historique entre les États-Unis et le Vietnam. En effet, nous remarquons que si les références aux guerres entre les hommes sont récurrentes, celles, très précises, à la guerre du Vietnam le

⁵²³ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 39.

⁵²⁴ À propos de *Terminus Radieux*, publié en 2014, Cloé Korman, « Antoine Volodine ou la fête après l'Apocalypse », *Ifverso.com*, 3 août 2014, [En ligne] URL: <http://ifverso.com/fr/content/antoine-volodine-ou-la-fete-apres-lapocalypse>, consultation le 1^{er} avril 2015.

⁵²⁵ « For eventually it was a war, though at first it was simply paradise », Suzanne Matson, *The Tree Sitter*, *op.cit.*, p. 16 (VO). Notre traduction.

sont bien plus encore. Cette guerre est présentée par les œuvres comme l'une des causes de l'altération de notre monde.

La présence de ce motif n'est pas anodin puisque la fin de cette guerre (en 1975) s'inscrit dans le contexte des années 1970 qui – nous l'avons vu – ont marqué un tournant dans la prise de conscience de la crise environnementale. En effet, Gelareh Yvard-Djahansouz note que « le militantisme écologique de base est inspiré des mouvements sociaux des années 1960 et 1970 aux États-Unis, notamment du mouvement pour les droits civiques et du mouvement contre la guerre du Vietnam⁵²⁶ ».

Il est d'ailleurs intéressant de noter chez Edward Abbey une référence explicite à cette guerre. Le personnage principal du *Monkey Wrench Gang*, George Hayduke, qui fait l'objet d'un autre roman publié à titre posthume⁵²⁷, est en effet un vétéran des forces spéciales du Vietnam. Aussi Hayduke se souvient-il de la guerre, qu'il décrit longuement à la fin du roman⁵²⁸, alors que lui et son groupe sont menacés d'être arrêtés. Il établit un lien entre la guerre qu'il a connue et la situation extrême dans laquelle son combat écologiste l'a mené : « [c]'était donc le Vietnam qui continuait. Rien ne manquait sinon la végétation et Westmoreland, les putes et les drapeaux⁵²⁹ ». On note par ailleurs que le personnage de Hayduke est très fortement inspiré d'un réel ancien combattant du Vietnam devenu écologiste, Doug Peacock. Cette référence confirme le lien entre le passé de vétéran du Vietnam et l'engagement pour la défense de l'environnement.

Dans son anthologie, Jim Dwyer remarque l'importance du motif de la guerre du Vietnam dans les récits écologiques. Il cite l'auteur américain Gerald Haslam selon lequel « [l]a guerre du Vietnam a tout changé. Mise à l'écart par un mouvement des droits civils douloureux et une croisade écologique éclairée – deux questions vitales – l'agonie nationale suite au conflit asiatique de l'Amérique s'est révélée décisive pour revisiter notre expérience en tant que nation⁵³⁰ ». Il semble donc que les enjeux de la guerre du Vietnam aient été formulés par les auteurs en même temps que les enjeux environnementaux, ce qui pourrait

⁵²⁶ Gelareh Yvard-Djahansouz, *Histoire du mouvement écologique américain*, op.cit., p. 130.

⁵²⁷ Il s'agit d'*Hayduke lives !* publié en 1990. Sa traduction française par Jacques Mailhos, *Le retour du gang de la clé à molette*, a été publiée pour la première fois en 2007.

⁵²⁸ Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, op.cit., p. 359 (VO), p. 415 (VF).

⁵²⁹ « Oh it's Nam again all right all over again. Nothing missing here but the weed and Westmoreland, the whores and the Confederate flags », Edward Abbey, *ibid.*, p. 401 (VO), p. 462 (VF).

⁵³⁰ Gerald Haslam, « Present Trends », dans Western Literature Association, *A Literary History of the American West*, Fort Worth, Texas Christian University, 1987, p. 162 ; cité dans Jim Dwyer, *Where the Wilds Books Are*, op.cit., p. 29. Notre traduction.

expliquer la référence importante à la guerre du Vietnam en arrière-plan de ces œuvres plus contemporaines.

Dans *La Possibilité d'une île*, le scientifique Savant évoque lors d'une conférence les souffrances morales des vétérans du Vietnam, qu'il décrit comme des hommes dépressifs, « à l'état de loque⁵³¹ ». Il prend en exemple le cas d'un individu qui « [...] conservait un petit flacon rempli de terre du Vietnam ; chaque fois qu'il ouvrait l'armoire et ressortait le flacon, il fondait en larmes⁵³² ». Il est intéressant de voir qu'une telle référence a été choisie par un auteur français. On peut peut-être comprendre cette référence par le traumatisme que cette guerre a créé dans le monde occidental, dépassant les frontières américaines.

Mais son traumatisme est surtout notoire dans *People of the Whale*, puisque le départ de Thomas pour le Vietnam marque le début de l'intrigue romanesque. La guerre y est décrite par Thomas comme étant le pire fléau humain : « La guerre était comme un océan, un océan où tout le monde brûlait ou coulait, et où seulement quelques-uns réussissaient à nager⁵³³ ». On note la comparaison avec un élément naturel qui corrobore l'impression que la guerre et la crise environnementale sont profondément liées. Tout au long du chapitre « Body Lies » (« Le corps gît »), la narration insiste sur le contraste entre les beautés du village de Dark River et la destruction du Vietnam. Thomas se souvient des mots d'un soldat pendant la guerre : « Souviens-toi de ça. Il n'y a de la place pour la paix sur aucun centimètre de cette foutue terre si tu veux rester vivant⁵³⁴ ». La guerre des hommes – véritable menace de l'habitat humain – apparaît donc comme inévitable.

Violence humaine

Par ailleurs, les œuvres de notre *corpus* évoquent la violence, qui est l'essence de la guerre. Daniel²⁴ décrit les « sauvages » qu'il aperçoit s'entre-tuer en notant que « leur regard à ces moments n'exprime qu'une curiosité vide⁵³⁵ », comme si l'acte homicide ne leur posait pas de problème, et qu'au contraire ils nourrissaient pour lui une certaine curiosité.

⁵³¹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 121

⁵³² Houellebecq, *idem*. L'objectif de Savant est de démontrer que les souffrances morales liées aux souvenirs douloureux sont inutiles et doivent être éradiquées.

⁵³³ «The war was like an ocean, an ocean where everyone burned or drowned, and only a few could swim it.», Hogan, *PW, op.cit.*, p. 46.

⁵³⁴ « Remember this. There's no room for peace on any inch of this goddamned land if you want to stay alive », Hogan, *ibid.*, p. 144.

⁵³⁵ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 57.

Il est également fait état de cette violence détachée de tout affect dans la trilogie *MaddAddam*, où les survivants sont de dangereux prédateurs les uns pour les autres. Dans *The Year of the Flood*, c'est « l'autre » en général, celui qui n'est pas soi, qui incarne le prédateur. L'apocalypse ayant déjà eu lieu, on ne s'attend pas à ce que les personnages aient à se méfier de leurs pairs, mais c'est pourtant le cas : pour les survivantes Toby et Ren, les autres hommes constituent la plus grande des menaces. Nous comprenons donc que la nécessité de survivre a pris le pas sur toute entente humaine, comme l'attestent les « impacts de balle » (« the bullet holes⁵³⁶ ») que Snowman aperçoit sur les murs quand il revient dans la ville et qui sont les témoins du rapport violent entre les hommes.

Dans le roman de Hogan, alors que les hommes partent chasser la baleine, Ruth décrit l'étrange haine qui les habite : « Déjà la colère, la haine, les retombées de sa contestation étaient aussi vifs que si une autre créature avait grandi et perverti la tribu, un monstre comme dans les histoires du passé, le cannibale qui voulait manger les gens⁵³⁷ ». L'évocation de l'anthropophagie est hautement symbolique : l'homme, en se battant, en tuant et en détruisant, se détruit lui-même, comme s'il c'était lui qu'il dévorait en consommant le monde de son appétit capitaliste. Plus tard, deux hommes de la tribu, Michael David et son jeune frère General, mettent le feu à la forêt afin de faire accuser Ruth. « Très vite, le monde est rougi par le feu qui éclate des arbres⁵³⁸ » : leur revanche est gratuite et a pour cible directe non pas Ruth mais l'environnement naturel qu'elle défend. Le feu écarlate qui détruit la forêt est le symbole de leur *hybris* et de leur désir irrationnel de vengeance.

Chez Volodine, le récit, ou la « shagga », entérine la suprématie de la violence humaine : « Elle [la shagga] porte en elle l'intuition d'une époque dégénérée [...]. Les braises révolutionnaires ont fini de rougeoier, une boue stérile recouvre la terre, nul n'écoute, la barbarie a triomphé jusqu'au plus intime des esprits⁵³⁹ [...] ». Une analyse lexicale permet d'entrevoir les liens entre guerre et environnement : les « braises » (élément naturel) sont « révolutionnaires » (élément culturel), la boue (élément naturel) est devenue « stérile » à cause de la « barbarie » des hommes (élément culturel). Le feu sert dans ces œuvres à traduire la violence qu'incarnent les hommes. Mais outre cela, il permet d'insister sur leur arrogance dominatrice. On identifie alors le « complexe de Prométhée » que décrit Gaston Bachelard

⁵³⁶ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 221 (VO), p. 237 (VF).

⁵³⁷ « Already the anger, the hatred, the fallout from her protest was as alive as if another creature had grown and pervaded the tribe, a monster as in the stories of the past, the cannibal that wanted to eat the people », Hogan, *op.cit.*, p. 87.

⁵³⁸ « Soon the world is red with the fire bursting from the trees », Hogan, *ibid.*, p. 139.

⁵³⁹ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 87-88.

dans *La psychanalyse du feu*, qui consiste à « [...] *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres⁵⁴⁰ ». La transgression que constitue systématiquement la domination du feu pourrait en effet apparaître comme l’affirmation profondément humaine d’un désir de surpasser les autres hommes, mais également celui de dominer son environnement. La mention du feu, dans nos œuvres, peut difficilement être séparée de la description de l’homme dominateur et violent⁵⁴¹.

Si l’homme est décrit comme étant naturellement enclin à la guerre, et par extension à la destruction, on constate dans *People of the Whale* que sa description va parfois jusqu’à celle d’un véritable guerrier dont l’instinct dépasserait toute raison. C’est comme cela que sont dépeints les hommes de la tribu A’atsika revenus du Vietnam. Quand ils décident de tuer une baleine pour en exporter la viande, leur nature de guerrier est souveraine et empêche tout raisonnement rationnel. La baleine qu’ils ciblent est trop jeune, et Marco, le fils de Ruth et de Thomas, tente en vain de les empêcher de la tuer. Thomas, qui fait partie du groupe de chasseurs, succombe à la tentation de la violence :

Mais alors le toucher familier de l’arme, les bruits. C’était parce qu’il avait un fusil, un pistolet. C’était pour pouvoir sentir l’effet de la guerre. C’était une habitude. [...] Son intuition de guerrier lui dit que quelque chose clochait. Quelque chose en lui, sa propre loi de la jungle, le prévenait quand il y avait un danger, quand un ennemi était proche, ou quand la mort était à proximité⁵⁴².

Une force empêche Thomas de raisonner correctement. Celle-ci, appelée « intuition », se réfère à un instinct primitif et incontrôlable qui le pousse à participer au meurtre de la baleine. Quand elle est abattue, il observe l’attitude irrespectueuse des autres hommes : « “Mon Dieu. Ils sont comme des hommes à la guerre⁵⁴³” ». Les vétérans de guerre sont ainsi marqués d’un sceau indélébile les rendant hermétiques à un possible lien harmonieux avec le monde. C’est notamment le cas de Dwight qui « [...] voulait désespérément croire aux anciens temps, en faire partie, mais [qui] était devenu un soldat et un homme d’affaires

⁵⁴⁰ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1949], Gallimard, « Folio Essais », 2001, p. 30.

⁵⁴¹ Nous revenons sur la figure de l’homme prométhéen dans le chapitre 6.

⁵⁴² « But then it was the familiar feel of the weapon, the sounds. It was because he had the rifle, a gun. It was the feel of it, of war. It was habit. [...] His warrior intuition told him something wasn’t quite right. His jungle law, something that told him when there was danger, when an enemy was near, or death in his proximity », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 93-94.

⁵⁴³ « he thought, Jesus. They are like the men at war », Hogan, *ibid.*, p. 95.

et [...] n'avait pas retenu les anciens modes d'être au monde⁵⁴⁴ ». Les hommes sont donc victimes de leur propre violence. L'épigraphe du roman, qui est une citation de Larry Henderson, présente d'ailleurs les vétérans comme des victimes, au même titre que les océans : « À la rémission des océans, à la guérison de nos vétérans, revenus de toutes les guerres, et pour mon frère⁵⁴⁵ ». Si la guerre fait assurément des victimes, il semble donc que celles-ci soient autant humaines que naturelles.

Comme le progrès et la modernité, il semble que la guerre ait modifié le monde d'une façon irréversible. Lorsque Lin apprend l'anglais, elle décide de vérifier le mot « war » dans le dictionnaire : « Elle chercha le mot *war* et trouva que cela signifiait la confusion bien plus que n'importe quel autre mot et que ce n'était pas le nom qu'on croyait que c'était⁵⁴⁶ ». La guerre est donc ce qui perturbe, ce qui change tout. D'ailleurs, sa temporalité est floue : « le temps n'avait aucune valeur quand tu étais là-bas⁵⁴⁷ [au Vietnam] ». La petite Lin, qui est née pendant la guerre du Vietnam, porte en elle la confusion et la violence du conflit. Quand Ruth rencontre Lin pour la première fois, son regard « révèle qu'elle a vu un monde réduit en morceaux⁵⁴⁸ ».

Le monde est effectivement affaibli par la violence de la guerre, et la narration évoque la destruction de l'environnement qu'elle entraîne. Les villages vietnamiens, dont celui de Lin, ne sont plus que monceaux de ruines après le passage des bombes : « Et en bas, leur petit village n'était qu'un endroit de fortune, rafistolé avec des débris du monde brisé par la guerre⁵⁴⁹ ». On voit ici à quel point la guerre affecte l'*oikos* et le rend impossible à habiter. La description des maisons détruites permet d'insister sur le rôle ravageur de la guerre : « Il était difficile de voir à travers la fumée de tout ce qui était en train de brûler, mais là on pouvait voir des squelettes d'arbres, de maisons qui avaient eu de grandes portes et des jardins, et des gens désormais réfugiés dans des cabanes, ou morts⁵⁵⁰ ». Thomas, qui assiste à ce spectacle désolant, est d'ailleurs pessimiste sur la possibilité d'une réparation du monde : « Même les

⁵⁴⁴ « [...] [Dwight] wanted desperately to believe the old ways, to be a part of them, but he had become a soldier and a businessman and he had not retained the old way of being in the world », Hogan, *ibid.*, p. 69.

⁵⁴⁵ « For the healing of the oceans, For the healing of our veterans, Coming home from all the wars, and for my brother », Hogan, *ibid.*, p. 5.

⁵⁴⁶ « She looked up the word *war* and found that it meant confusion more than any other one verb and it was not the noun it was thought to be », Hogan, *ibid.*, p. 198.

⁵⁴⁷ « time was irrelevant when you were there », Hogan, *ibid.*, p. 249.

⁵⁴⁸ « says she had seen a world broken to pieces », Hogan, *ibid.*, p. 221.

⁵⁴⁹ « And down below it, their little village was a makeshift place, put together with debris from the war-broken world », Hogan, *ibid.*, p. 167.

⁵⁵⁰ « It was hard to see through the smoke of things burning, but there were the skeletons of trees, of homes once with large doors and gardens, of people now in huts somewhere, or dead », Hogan, *ibid.*, p. 173.

racines, détruites. Les arbres se renversaient. Il pensa que plus rien ne repousserait dans ce monde⁵⁵¹ ».

Si *People of the Whale* est l'œuvre qui évoque le plus largement cette problématique, il est important de noter que *La Possibilité d'une île* évoque aussi, quoique plus succinctement, les dégâts des nombreuses attaques nucléaires ayant précipité la civilisation humaine vers sa fin. Quand Daniel²⁵ découvre un monde extérieur détruit à la fin du roman, il se dit que « [l]es radiations devaient être encore fortes dans cette zone, ç'avait été un des endroits les plus bombardés au cours des dernières phases du conflit interhumain⁵⁵² ». Marchant à l'ouest de Madrid, il ne peut que remarquer les traces encore vives de ces conflits interhumains.

Le combat qui oppose les hommes entre eux fait donc une tierce victime : l'environnement. Dès lors, il peut apparaître, comme l'observe Michel Serres, comme « l'ennem[i] commu[n]⁵⁵³ » faisant naître une guerre non plus entre les hommes, mais entre eux et l'environnement.

2) Une guerre contre l'environnement

Ce que la présence d'un tel leitmotiv dans les fictions de l'Anthropocène tend à affirmer, c'est qu'un caractère belliqueux caractérise le rapport entre les hommes et l'*oikos*, entre culture et nature. Les deux peuvent-ils vivre ensemble ou sont-ils simplement incompatibles ? Mais le conflit entre les hommes et leur environnement ne se déroule pas dans les fictions de l'Anthropocène selon la conception manichéenne de Iégor Gran décrivant « [l]e mode binaire : éléphant dans la brousse – gentil – Chrysler building – méchant⁵⁵⁴ ». Cette dichotomie tranchée, utilisée ici pour critiquer le documentaire *Home*⁵⁵⁵ de Yann Arthus-Bertrand, n'est en effet pas présente telle quelle dans les œuvres. Plutôt que d'une rupture sans contraste entre la nature qui serait bonne, et la culture humaine qui serait mauvaise, on pourrait plutôt parler d'une constante « négociation » entre l'un et l'autre. C'est notamment le terme employé par le personnage de Julie dans *The Tree Sitter*, alors qu'elle

⁵⁵¹ « Even the roots destroyed. The trees turned over. He thought nothing would grow back in that world », Hogan, *idem*.

⁵⁵² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 470.

⁵⁵³ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, *op.cit.*, p. 26.

⁵⁵⁴ Iégor Gran, *L'Écologie en bas de chez moi*, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁵⁵ Yann Arthus-Bertrand, *op.cit.*

s'installe dans une forêt de l'Oregon : « Ainsi démarra ma négociation avec les bois⁵⁵⁶ ». La « négociation » (« bargain » en langue originale, qui est « le marché, l'affaire ») nous pousse à considérer en profondeur la tension entre l'homme et son environnement.

L'environnement de l'homme, sa « maison », n'est pas toujours un endroit paisible. En effet, si l'idéal de la vie harmonieuse avec l'environnement s'incarne dans le topos littéraire du *locus amœnus*, il peut aussi se présenter inversement comme un *locus terribilis*. Comme le formule Julian Muela Esquerra⁵⁵⁷, le *locus terribilis* (ou *locus horribilis*) serait « [l]e prototype d'espace hostile⁵⁵⁸ », c'est-à-dire un lieu où s'inversent les caractéristiques du *locus amœnus*, où les éléments d'ordinaire vifs et calmes (tels que l'eau, les arbres, la prairie) sont désormais stagnants et menaçants⁵⁵⁹. Luc Ferry relève d'ailleurs que même si, « pour les radicaux, l'environnement est ce *ens perfectum* qui prodigue le bien-être et l'équilibre, on ne peut pas oublier pour autant les difficultés lourdes que peut apporter la nature (les désastres naturels en première position⁵⁶⁰) ». Or il est intéressant de noter l'infériorité quantitative des études littéraires sur le *locus terribilis* par rapport à celles qui abondent sur le *locus amœnus*. Gaston Bachelard, par exemple, prévient dans l'introduction de la *Poétique de l'espace* que le sujet sera centré sur les espaces heureux, et non pas sur les espaces d'hostilité : « Ces espaces de la haine et du combat ne peuvent être étudiés qu'en se référant à des matières ardentes, aux images d'apocalypse⁵⁶¹ ». Il souhaite en fait se concentrer sur « les images qui attirent⁵⁶² ». Mais il semble que notre époque et l'imaginaire eschatologique qu'elle convoque, appellent désormais, et surtout, l'étude du *locus terribilis*.

Il est notoire que nos œuvres décrivent l'environnement comme étant potentiellement dangereux. Michel Serres, alors qu'il décrit le tableau de Goya, remarque que les deux hommes s'enfoncent dans la boue à mesure qu'ils se battent. Au bout du compte, la boue gagnera sans doute ce combat, mais les hommes n'en sont pas conscients, tout occupés qu'ils sont à se livrer à leurs pulsions violentes. Car «[n]'oublions-nous pas le monde des choses elles-mêmes, la lise, l'eau, la boue, les roseaux du marécage⁵⁶³ ? », suggère le philosophe. Ces

⁵⁵⁶ Suzanne Matson, *The Tree-Sitter*, op.cit., p. 58.

⁵⁵⁷ Julian Muela Esquerra, « Préface », dans Julian Muela Esquerra (ed.), *Le locus terribilis : topique et expérience de l'horrible*, Berne, Peter Lang, 2013, p. 7-20.

⁵⁵⁸ Esquerra, *ibid.*, p. 7.

⁵⁵⁹ Esquerra, *idem*.

⁵⁶⁰ Luc Ferry, *Le Nouvel ordre écologique*, op.cit.

⁵⁶¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op.cit., p. 17.

⁵⁶² Gaston Bachelard, *idem*.

⁵⁶³ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, op.cit., p. 14.

éléments naturels ne semblent pas pouvoir être oubliés dans les œuvres, notamment dans la trilogie *MaddAddam* où l'environnement post-catastrophique est entièrement hostile aux survivants. Ainsi, lorsque Toby est contrainte de quitter le « Balnéo NouvoMoi » (« AnooYoo Spa ») et de traverser un pré pour trouver à manger, elle rencontre une résistance du milieu naturel : « Les hautes herbes s'accrochent à son tétaupieds [sa combinaison] et s'entortillent autour de ses mollets comme pour la retenir, la prendre au piège. Elles sont râpeuses, hérissées de petites griffes. C'est comme si elle pataugeait dans un tricot, un tricot en fil de fer barbelé⁵⁶⁴ ». Toby lutte pour accomplir une action aussi simple que marcher car la nature environnante s'y oppose. De ce fait elle se sent aussi vulnérable qu'« une souris quand elle s'aventure hors de son trou⁵⁶⁵ ».

Cet aspect est déjà présent dans le premier *opus*, notamment dans un souvenir d'enfance d'Oryx situé dans une forêt très inquiétante : « [...] la forêt alentour fourmillait d'animaux sauvages aux yeux rouges et aux longues dents pointues, et s'ils couraient entre les arbres ou marchaient trop lentement, ces animaux les mettraient en pièces⁵⁶⁶ ». Si la description de la forêt est subjective dans la mesure où elle adopte le point de vue d'une petite fille, la pertinence n'en est qu'encore plus grande, car elle permet de comprendre le degré d'inquiétude et d'angoisse que génère une nature malveillante. Comme l'observe Pierre Schoentjes, « [à] quelque âge que ce soit, la rencontre avec la forêt constitue une expérience forte parce qu'elle met à mal les points de repères habituels, qui sont ceux d'une civilisation urbaine⁵⁶⁷ ». Le traumatisme d'Oryx qui s'exprime à travers ce souvenir est donc lié à la nature inquiétante de la forêt qui apparaît comme un espace isolé, un lieu où les repères habituels disparaissent. La forêt, qui est extérieure à la zone de confort des hommes, se révèle hostile. Robert Harrison rappelle qu'étymologiquement, le mot *foresta*, du latin *foris*, signifie « dehors⁵⁶⁸ ». La forêt est donc toujours une zone extérieure à la civilisation, ce qui peut expliquer qu'elle soit présentée comme un milieu hostile. Par ailleurs, son opacité réveille un certain nombre d'angoisses. Comme l'explique Yvon Houssais, « [p]eur du noir, peur de mourir, peur de l'abandon, la forêt est le terrain privilégié d'expression de ces peurs ancestrales⁵⁶⁹ ». Elle incarne parfaitement le *locus horribilis* car elle exacerbe les inquiétudes.

⁵⁶⁴ « The weeds catch at her top-to-toe and tangle her feet as if to hold her back and keep her with them. There are little thorns in them somewhere, little claws and traps. It's like pushing through a giant piece of knitting: knitting done with barbed wire. », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 392 (VO), p. 464 (VF).

⁵⁶⁵ « This is how mice feel when they venture onto the open floor [...]. », Atwood, *idem*.

⁵⁶⁶ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 123 (VO), p. 136 (VF).

⁵⁶⁷ Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 198.

⁵⁶⁸ Robert Harrison, *Forêts*, *op.cit.*

⁵⁶⁹ Yvon Houssais, « La forêt labyrinthe », dans Ezquerro (ed.), *Le locus horribilis*, *op.cit.*, p. 129-140, p. 130.

Dans *MaddAddam*, la forêt qui entoure le refuge des survivants est aussi un lieu inquiétant où il est préférable de ne pas s'aventurer. C'est un « [...] labyrinthe de feuilles et de branches, de chants d'oiseaux et de vent, et de silence⁵⁷⁰ ». L'assemblage de sensations visuelles et auditives perçues dans la forêt est inquiétant dans la mesure où il ne permet pas de distinguer le véritable danger, qui prend toutes les formes : « Même si les Painballers se tenaient à l'écart pour l'instant, il y avait d'autres prédateurs dans la forêt. Les malchatons, les louchiens, les liogneaux... et pire encore, les énormes cochons sauvages⁵⁷¹ ». La forêt est donc le lieu de tous les dangers qui fait naître de nombreuses inquiétudes.

Dans *People of the Whale*, c'est la jungle vietnamienne qui semble dangereuse. Elle constitue un *locus terribilis* par excellence. Thomas la qualifie d'ailleurs de « terre dangereuse » (« dangerous earth⁵⁷² ») où tout élément naturel est hostile : « L'eau était l'ennemi. Les arbres étaient des soldats. La terre était une bombe. La pluie était dangereuse⁵⁷³ ». On note une fois de plus les liens entre l'hostilité naturelle et la zone de guerre, bien que ce ne soient pas les bombes humaines qui soient menaçantes mais bien des éléments *a priori* aussi inoffensifs que la pluie et la terre. Par ailleurs, l'hostilité de la jungle traduit une hostilité générale du monde : « [...] et la terre était pleine de feu et de brume noire se mélangeant avec de la fumée noire et des jungles de beauté et des forêts où un homme pouvait être piégé⁵⁷⁴ ».

Chez Atwood, il en est de même du soleil dont les « reflets funestes⁵⁷⁵ » préoccupent Snowman. La version originale stipule « evil rays », c'est-à-dire ses rayons maléfiques, ce qui sous-tend une certaine affiliation du soleil avec le Mal, et une perversion de celui-ci, comme s'il prenait plaisir à brûler Snowman.

Dans *Nos animaux préférés*, la terre est tout aussi hostile : « [q]uant à la contrée où la tragédie se déroulait, elle avait un caractère si inhospitalier que nulle bête n'y promenait ses trompes fouineuses ou ses crocs⁵⁷⁶ ». La terre décrite est loin du *locus amœnus*. Il est

⁵⁷⁰ « [...] labyrinth of leaves and branches, of birdsong and windsong and silence », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 137 (VO), p. 202 (VF).

⁵⁷¹ « But even if the Painballers held off for the moment, there were other predators in the forest. The bobkittens, the wolvoogs, the liobams ; worse, the enormous feral pigs », Atwood, *ibid.*, p. 14 (VO), p. 31 (VF).

⁵⁷² Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 247.

⁵⁷³ « The water was the enemy. The trees were Cong. The earth was a bomb. The rain was dangerous » Hogan, *ibid.*, p.171. Nous avons traduit « Cong » par soldat pour simplifier l'accès au sens de cette comparaison. Nous pensons qu'il s'agit ici d'une référence aux soldats du Front National de Libération du Sud Vietnam, ou « Viet Cong ».

⁵⁷⁴ « [...] and the earth was full of fire and black mists mingling with black smoke and jungles of beauty and forests in which a man could be trapped », Hogan, *ibid.*, p. 174.

⁵⁷⁵ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 37 (VO), p. 47 (VF).

⁵⁷⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 21.

d'ailleurs précisé un peu plus tard que les survivants sont perturbés « par les agressions cosmiques⁵⁷⁷ ». Car la nature, si l'homme pense s'en être rendu « maître et possesseur » n'offre pas toujours un cadre idyllique pour la vie humaine. C'est notamment le cas dans *The Monkey Wrench Gang* d'Edward Abbey où les déserts du sud-ouest des États-Unis sont profondément hostiles aux hommes. D'ailleurs, « [a]ucun être humain ne vit sur cette terre stérile⁵⁷⁸ ». Le labyrinthe (« maze ») rocheux dans lequel les personnages s'engouffrent dans la dernière course-poursuite les rend d'ailleurs sales et affaiblis. Ainsi, lorsque Smith, à bout de forces, décide d'abandonner Hayduke, il rentre chez lui « affamé, trempé, épuisé, les pieds en sang, transi de froid⁵⁷⁹ ». Les éléments naturels ont eu raison de lui, et sa fuite semble l'avoir sauvé d'une mort certaine. Les romans de Nicolas Vanier décrivent souvent l'hostilité d'une nature pas complètement maîtrisée par les hommes. Dans *Solitudes blanches*, la grande âpreté de l'environnement glacial du Nord canadien rend difficile la quête des personnages : « Le paysage défilait. Au loin, on apercevait déjà des collines dénudées des no man's lands qui s'étendent au nord des montagnes Chanagai. Du roc et de la glace sur des milliers de kilomètres carrés, sans arbre, sans piste, sans village, sans rien...— Rien, rien ! L'enfer⁵⁸⁰ ! ». Le désert vide qui s'offre à la vue du personnage est présenté comme un « no man's land », c'est-à-dire non seulement un espace vidé de toute population humaine, mais également un lieu dédié à la guerre. L'enfer évoqué ici correspond bien à la définition du *locus terribilis* comme espace hostile à toute vie. Aussi Klaus, le personnage principal, s'imagine-t-il avoir pénétré « [...] dans un monde inconnu, un monde qui aurait tout imaginé pour que l'homme ne soit pas tenté de le déranger⁵⁸¹ ». Il manque d'ailleurs mourir lors d'une sévère attaque de blizzard pendant laquelle il perd plusieurs doigts.

On est désormais loin de l'idée que l'environnement est cette entité fragile qu'il faut protéger à tout prix, comme le résume Isabelle Stengers : « Bref, en cette nouvelle époque, nous avons affaire non plus seulement à une nature “à protéger”, contre les dégâts causés par les humains, mais aussi à une nature capable, pour de bon, de déranger nos savoirs et nos vies⁵⁸² ». Puisque l'environnement peut être radicalement hostile à la survie humaine, il

⁵⁷⁷ Volodine, *ibid.*, p. 24.

⁵⁷⁸ « No humans live in that pink wasteland », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 4 (VO), p. 28 (VF).

⁵⁷⁹ « Starved, soaked, exhausted, blister-footed, cold », Edward Abbey, *ibid.*, p.392 (VO), p. 453 (VF).

⁵⁸⁰ Nicolas Vanier, *Solitudes blanches*, *op.cit.*, p. 95.

⁵⁸¹ Nicolas Vanier, *ibid.*, p. 143.

⁵⁸² Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes*, *op.cit.*, p. 14.

semble bien que les hommes doivent entrer dans une forme de guerre contre elle, ou au moins contre ses assauts.

Mais face à l'hostilité de l'environnement, quelle chance de survie les hommes ont-ils ? Cette chance est faible, si l'on en croit nos fictions de l'Anthropocène qui évoquent l'infériorité de ceux-ci par rapport à une nature plus puissante qu'eux, inversant soudain complètement la dynamique des hommes « maîtres et possesseurs de la nature ». Dans *People of the Whale*, le personnage de Ruth est garant de cette idée car son rapport à l'environnement est celui d'une soumission : « L'océan est le propriétaire ici. Tout le monde paie la mer. Mais certains paient plus. Même les phoques doivent payer pour rester ici⁵⁸³ ». La supériorité de l'océan est donc affirmée. Le chapitre d'ouverture, « Octopus », délivre le récit selon lequel, au lendemain de la naissance de Thomas, une pieuvre s'est installée dans une grotte sur la plage, sans que ses habitants ne comprennent pourquoi. Alors que certains membres de la tribu souhaitent la tuer pour l'utiliser comme appât pour la pêche, l'une des « femmes puissantes » (« powerful women ») de la tribu s'y oppose, pensant que l'animal « [...] s'était rendu dans cette cave pour une raison et que les humains, un petit groupe d'êtres vivants inférieur au grand océan, devraient le laisser tranquille⁵⁸⁴ ». Une hiérarchie des éléments du monde est dès lors instaurée, que Ruth défend sans vergogne. Il faut plus de temps à Thomas pour comprendre l'infériorité humaine. Mais à la fin du roman, « [...] il sait à quel point l'humain est petit, pas en taille, mais pour d'autres raisons⁵⁸⁵ ».

Dans *MaddAddam*, l'infériorité des hommes n'est pas aussi explicite, mais elle est transparaît par d'autres biais. Par exemple, Snowman voit les constructions humaines en proie aux tempêtes comme des « [c]hâteaux de sable offerts au vent⁵⁸⁶ ». On comprend que ces édifices ne peuvent pas survivre à l'impétueuse nature et à ses caprices climatiques.

L'infériorité des hommes vient aussi de l'inefficacité de leur discours. En effet, leurs mots sont inefficaces car dérobés par le vent. Lorsque Snowman erre dans une forêt et qu'il maudit à voix haute Crake d'avoir détruit l'humanité, « [l]a forêt étouffe sa voix, les mots s'échappent de ses lèvres en un chapelet de bulles incolores et inaudibles, tel l'air qui sort de

⁵⁸³ « The ocean is a landlord here. Everyone pays the sea. Only some pay more. Even the seals have to pay to remain here », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 260.

⁵⁸⁴ « She believed it had a purpose for going into the cave and that the humans, a small group of lives beside a big ocean, should leave it alone », Hogan, *ibid.*, p. 16.

⁵⁸⁵ « [...] He knows how small a human is, not in size, but in other ways », Hogan, *ibid.*, p. 283.

⁵⁸⁶ « Sandcastles in the wind », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 44 (VO), p. 55 (VF).

la bouche des noyés⁵⁸⁷ ». Les mots de Snowman sont donc transformés en « bulles inaudibles » par la magie de la forêt personnalisée ici par le verbe actif « étouffe ». La forêt devient quant à elle un personnage qui exerce sa censure sur les propos de Snowman. Dans *Sans l'orang-outan*, c'est le vent froid qui empêche les hommes de prendre la parole : « Dans le blizzard sifflant, notre littérature peine à faire entendre sa petite voix de malade. Que dit-elle ? Pâle énigme⁵⁸⁸ ». Les éléments naturels comme censeurs apparaissent aussi dans « President's day » (« La fête du Président ») de Rick Bass. L'un des personnages principaux, Jerry Stonemason, essaie de crier à des gens de ne pas marcher sur le lac gelé, mais le vent en décide autrement : « Il continua à hurler, mais le vent avait tourné et emportait ses mots au loin ; ils n'entendaient même plus ses cris⁵⁸⁹ ». Comme chez Chevillard, le vent emporte au loin les mots du personnage, ce qui l'empêche de prévenir ses compères du danger qu'ils encourent (et qui vient également d'un élément naturel, le lac gelé). Le même procédé est identifiable à plusieurs reprises dans *All the Pretty Horses*⁵⁹⁰ de Cormac McCarthy, le vent y étant présenté comme un messenger qui dirige le son selon son désir : « Quand le vent était au nord on pouvait les entendre, les chevaux et le souffle des chevaux, et les sabots des chevaux qui étaient ferrés dans du cuir brut⁵⁹¹ ». Le pouvoir des éléments naturels à transporter ou non la parole des hommes n'est pas seulement la marque de l'anthropomorphisme à l'œuvre dans le texte, il confirme aussi l'infériorité des hommes privés d'une liberté d'expression.

Ce rapport vertical entre l'homme et l'environnement (peut-on, dans ce cas précis, employer le déterminant possessif et écrire « son environnement » sans faire une erreur ?) est confirmé chez Volodine, notamment dans le chapitre dédié au roi Balbutiar inexplicablement soudé à un rocher sans pouvoir s'en défaire. L'impossibilité pour Balbutiar de se détacher du rocher lui cause un grand désespoir : « Pour la forme, Balbutiar beugla une dernière fois, malmena encore les lanières et les filaments qui l'assujettissaient au rocher⁵⁹² ». De cet extrait, nous retenons surtout l'emploi du verbe « assujettir » qui illustre parfaitement les rapports entre l'homme et un environnement hostile et souverain. Christian Chelebourg

⁵⁸⁷ « The forest blots up his voice, the words coming out of him in a string of colourless and soundless bubbles, like air from the mouths of the drowning », Atwood, *ibid.*, p. 169 (VO), p. 183 (VF).

⁵⁸⁸ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 89.

⁵⁸⁹ « He kept yelling, but the wind had changed now and was carrying his words away, and they could not even hear his shouts », Rick Bass, *ibid.*, p. 121 (VO), p. 168 (VF).

⁵⁹⁰ Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses* [1992], New York, Alfred A.Knopf, 2000 ; *De si jolis chevaux*, traduction par Martin Hirsch et Patricia Schaeffer, Arles, Actes Sud, 1993.

⁵⁹¹ « When the wind was in the north you could hear them, the horses and the breath of the horses and the horses' hooves that were shod in rawhide [...] », Cormac McCarthy, *ibid.*, p. 5.

⁵⁹² Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 25.

confirme la manifestation de cet assujettissement dans les fictions en proposant une sorte de relecture de l'interprétation cartésienne de l'homme « maître et possesseur » du monde : « Enchaîné à son environnement, l'homme en est moins le maître que le prisonnier⁵⁹³ ». L'homme, dépassé par son propre progrès et par la supériorité avérée de la nature, n'est donc plus que le prisonnier de celle-ci. On pense à l'un des chapitres du roman *Ouragan*, qui est titré « La foule des vaincus ». Ce titre désigne les milliers d'habitants coincés à La Nouvelle Orléans après le passage de Katrina (cette personnification, qui n'est pas littéraire, montre l'anthropomorphisation collective des catastrophes naturelles), condamnés à survivre dans un environnement extrêmement hostile de désolation et de destruction⁵⁹⁴. Si une guerre a lieu contre l'environnement, alors nous en sommes les vaincus. L'environnement est donc cette puissance qui nous dépasse, cette force qui nous rappelle à notre condition d'hommes. Zygmunt Bauman se souvient de « la peur cosmique » chez Bakhtine, c'est-à-dire de « [...] la prise de conscience qu'il n'est pas possible pour le pouvoir humain de saisir, de comprendre, d'assimiler mentalement cette puissance effrayante qui se manifeste dans le grandiose absolu de l'univers⁵⁹⁵ ». Cette puissance incompréhensible est menaçante et contraint les hommes à s'avouer vaincus, voire à considérer que les « attaques » de l'environnement sont la manifestation d'une revanche de la nature sur l'ambition arrogante des hommes.

Revanche et résilience de la nature

La nature, agressée par les attaques humaines, s'en prendrait donc à l'humanité par une revanche cruelle et impitoyable. On trouve ici la conception d'une nature vengeresse qui nous observe et peut nous punir de nos faits et gestes, tel un dieu végétal, ou un esprit du monde veillant sur l'équilibre environnemental. Les récits imaginent donc parfois ce que Christian Chelebourg appelle « l'implacable revanche de la Terre sur l'orgueil de l'homme⁵⁹⁶ ». Dans *People of the Whale*, la sécheresse qui s'abat sur Dark River est vécue par la tribu comme une punition suite au massacre irrespectueux de la baleine. Elle est donc désignée comme le produit d'une volonté des éléments naturels, notamment du vent qui « décida de ne pas souffler⁵⁹⁷ ». L'emploi d'un verbe actif (« décida ») insinue que la nature

⁵⁹³ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 16.

⁵⁹⁴ Chapitre VII, « La foule des vaincus », Laurent Gaudé, *Ouragan*, op.cit., p. 115.

⁵⁹⁵ Zygmunt Bauman, *Vies Perdues*, op.cit., p. 89.

⁵⁹⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 45.

⁵⁹⁷ « [...] the winds of the world decided not to blow [...] », Hogan, *PW*, op.cit., p. 124.

(comprenant tous les éléments naturels) a bien pris une décision, et que la sécheresse est une conséquence immédiate des actes humains. La sécheresse « [...] a accepté la signature du traité par les mauvaises personnes, ceux qui n'étaient pas de vrais dirigeants⁵⁹⁸ ». Il existerait donc bien chez Hogan, un « traité », ou « contrat naturel », pour reprendre Michel Serres, entre les hommes et leur environnement, mais qui n'a pas été respecté car il a été signé par les « mauvaises » personnes, c'est-à-dire par les guerriers de la tribu. On note au passage l'aspect manichéen de cette affirmation selon laquelle il existerait d'un côté « les bonnes personnes » (Ruth et les anciens) qui respectent l'environnement selon les traditions, et de l'autre « les mauvaises personnes » (Dwight et les hommes de la tribu en général) qui sont attirés par l'argent et font fi de l'équilibre environnemental. La chasse de la jeune baleine semble avoir entraîné des conséquences que les habitants de la tribu ne comprennent que plus tard : « Puis ils comprennent pourquoi la pluie et l'océan les ont abandonnés, pourquoi les poissons sont partis, pourquoi le soleil a ravagé leur maison et leur jardin⁵⁹⁹ ». Mais lorsque cette prise de conscience collective a lieu, il est déjà trop tard et c'est à Ruth de trouver une solution à la sécheresse menaçante. L'idée d'une nature vengeresse est également évoquée à travers un récit des villageois vietnamiens : un homme et une femme, tous deux des sages, sont tenus en captivité lors d'une guerre et ils doivent quitter leur village. Les habitants du village, en l'absence de ces deux piliers, oublient comment prendre soin de leur environnement :

[...] les villageois [...] oublièrent de traiter correctement le monde. Ils négligèrent d'être bons envers les oiseaux, ou de saluer les arbres. Ils pensèrent que c'était la raison pour laquelle ils avaient été bombardés par un dieu de feu venu du ciel. Sinon les bombes se seraient transformées en oiseaux et se seraient envolées comme des feuilles dans le vent⁶⁰⁰.

On comprend que le bombardement du village, « le dieu du feu » qui l'a endommagé, a été « réveillé » par la négligence des villageois. De plus, l'aspect légendaire de ce récit (dont le cadre spatio-temporel est imprécis, et dont les personnages sont typisés) révèle le caractère didactique du message, qui est que la nature se venge toujours de l'indifférence humaine.

⁵⁹⁸ « [...] followed the signing of the treaty by the wrong people, those who were not true leaders », Hogan, *ibid.*, p. 127.

⁵⁹⁹ « Then they understand why the rain and ocean left them, why the fish had gone away, the sun ruined their homes and gardens », Hogan, *ibid.*, p. 153.

⁶⁰⁰ « [...] the village people [...] forgot to treat the world well. They neglected to be kind to the birds, or greet the trees. They thought that was why they were bombed by a fire god from the sky. Otherwise the bombs would have turned into birds and flown away like leaves in a wind. Soon there were no leaves, no birds except one, and it dropped a red scarf over the village where the two had lived, reminding those who remained », Hogan, *ibid.*, p. 183-184.

Le soleil, dans *Oryx and Crake* n'est pas seulement hostile à Snowman, il est aussi « vengeur⁶⁰¹ » (« the punishing sun »). Le terme anglais « punishing » évoque bien l'idée de correction. On lit aussi cet aspect dans *Sans l'Orang-outan* où le narrateur est conscient que la disparition des primates va réveiller l'ire d'une puissance naturelle supérieure. Il prédit alors le pire : « [d]es dysfonctionnements remarquables [...]. Nous allons payer cher notre désinvolture, je prévois de profonds bouleversements⁶⁰² ». Il serait donc temps pour l'humanité de « payer » ses nombreux forfaits à l'encontre de l'environnement. Cela est notoire dans *Ouragan* où les personnages sont persuadés qu'ils paient par leur souffrance l'arrogance humaine. C'est notamment ce que croit Joséphine :

Le vent ne nous appartient pas. Ni les bayous. Ni la force du Mississippi. Tout cela nous tolère le plus souvent, mais parfois, comme aujourd'hui, il faut faire face à la colère du monde qui éructe. La nature n'en peut plus de notre présence, de sentir qu'on la perce, la fouille et la salit sans cesse. Elle se tord et se contracte avec rage⁶⁰³.

Pour Joséphine, il est évident que l'ouragan est une manifestation, une « éruption », de la colère de l'environnement, et que sa grande hostilité s'explique par un besoin d'être débarrassé définitivement de la vermine destructrice que sont les hommes. Keanu, un autre personnage, se souvient que l'un des collègues qui travaillaient avec lui sur une plateforme d'extraction de pétrole avait prédit cette colère : « Pour Malogan, la Nature le sentait, l'égoïsme de l'homme, et elle s'en irritait. “ Elle nous en veut ”, affirmait-il⁶⁰⁴ ». On note que la majuscule à « Nature » renforce le processus de personnification qui s'opère de façon assez systématique dans les fictions de l'Anthropocène décrivant le rapport conflictuel des hommes avec l'environnement. Comme l'affirme Pierre Schoentjes, « [l]a personnification est une manière efficace pour défendre, par empathie, l'environnement naturel⁶⁰⁵ », c'est-à-dire que l'attribution d'émotions à des entités non-humaines permet de comprendre pourquoi l'environnement pourrait être en colère contre les hommes⁶⁰⁶.

⁶⁰¹ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 6 (VO), p. 14 (VF).

⁶⁰² Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 16.

⁶⁰³ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁰⁴ Laurent Gaudé, *ibid.*, p. 58.

⁶⁰⁵ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 128.

⁶⁰⁶ C'est la figure de la « pathetic fallacy » évoquée d'abord dans le champ de l'art par John Ruskin (John Ruskin, *Modern Painters*, III, sections I and II. *Of the Imaginative and Theoretic Faculties*, Orpington, G. Allen, 1888.). La « pathetic fallacy », qui consiste à attribuer des émotions à l'environnement naturel afin d'illustrer celles des personnages, est une notion clé de l'écocritique américaine.

Les fictions de l'Anthropocène peuvent aller plus loin et imaginer la victoire de l'environnement sur les hommes. Dans ce scénario, le monde est alors dépeuplé de son humanité⁶⁰⁷. Le documentaire-fiction *Aftermath : population zero* réalisé en 2008 pour la *National Geographic Chanel*⁶⁰⁸, imagine justement la disparition soudaine de l'humanité. Le message principal est que la Terre se remettra parfaitement de la disparition des hommes, et ce en quelques centaines d'années. On voit ici apparaître le thème de la résilience végétale : l'environnement n'a pas besoin des hommes pour survivre, alors que l'inverse n'est pas vrai. Au contraire, le docu-fiction nous montre que la nature reprendrait très rapidement ses « droits » si les hommes disparaissaient de la surface terrestre. On retrouve la même problématique dans l'essai d'Alan Weisman, *The World Without Us*⁶⁰⁹, une fiction documentaire expliquant précisément et scientifiquement comment le monde réagirait après la disparition totale et soudaine des êtres humains. L'auteur y pose la question suivante : « Comment réagirait le reste de la nature si elle se retrouvait subitement soulagée des pressions incessantes que nous lui imposons⁶¹⁰ ? ». L'écriture de la rupture entre l'homme et son *oikos* réveillerait donc un imaginaire où la nature, vainqueur d'un combat sans merci avec les hommes, reprendrait petit à petit l'espace qui lui a été dérobé. Christian Chelebourg remarque le même phénomène lorsqu'il enquête sur les « écofictions » :

[...] que ce soit rêve ou cauchemar, l'imagination écofictionnelle projette [...] à l'horizon de ses rêveries l'idée d'une nature qui reprendrait pleinement ses droits originels sur celles de ses créatures qui les lui contestent. Au bout du bout, que deviendrait un monde sans hommes⁶¹¹ ?

Il semble que cette question soit également posée par certaines fictions de l'Anthropocène, notamment celles dites post-apocalyptiques, qui imaginent la vie des survivants après une destruction quasi-totale de l'humanité. La trilogie *MaddAddam* ou *La Possibilité d'une île* décrivent ce monde déserté par les hommes. Croze, dans *The Year of the Flood* évoque une possible auto-régénération de la nature : « D'après Zeb, si on arrivait à détruire les infrastructures, a enchaîné Croze, alors la planète pourrait se réparer elle-même.

⁶⁰⁷ Nous développons ce point dans le chapitre 3.

⁶⁰⁸ Cream Production, *Aftermath : Population Zero*, Canada, 2008.

⁶⁰⁹ Alan Weisman, *The World Without Us*, New York, Thomas Dunne Books, 2007; *Homo disparitus*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, Flammarion, 2007.

⁶¹⁰ « How would the rest of nature respond if it were suddenly relieved of the relentless pressures we heap on it and our fellow organisms ? », Alan Weisman, *ibid.*, p. 4 (VO), p. 17 (VF).

⁶¹¹ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 42.

Avant qu'il ne soit trop tard et que toutes les espèces n'aient disparu⁶¹² ». De la même façon, dans *Oryx and Crake*, lorsque Snowman essaie de dormir dans son arbre, son environnement se remet indéniablement des attaques humaines puisqu'« [i]l est entouré de bruits : fracas chuinté des vagues, stridulations et bruissement des insectes, sifflements des oiseaux, coassements des amphibiens, froissements des feuilles⁶¹³ ». Cette activité dense du monde non-humain confirme la résilience dont fait preuve l'environnement. Si l'humanité a presque disparu, la fin du monde, en revanche, n'aura pas lieu.

Chez Houellebecq, le paysage post-apocalyptique n'est pas caractérisé par un anéantissement complet de la végétation et de la nature. Quand Daniel²⁵ entame sa longue marche finale, il distingue « [...] une succession de collines et de vallées escarpées, toujours recouvertes d'une forêt dense, à perte de vue⁶¹⁴ ». Son point de vue nous éclaire particulièrement sur l'extrême solidité de l'environnement dans un contexte pourtant sans espoir pour l'espèce humaine :

[...] j'ignorais ce qu'il en était à présent, mais mes premières semaines de marche m'avaient révélé que certaines espèces du moins avaient survécu à la succession de raz de marée et d'assèchements extrêmes, aux nuages de radiations atomiques, à l'empoisonnement des cours d'eau, à tous les cataclysmes enfin qui avaient ravagé la planète au cours des deux derniers millénaires⁶¹⁵.

Les nombreuses attaques humaines (« radiations atomiques », « empoisonnement ») et naturelles liées au réchauffement climatique (« raz de marée », « assèchement », « cataclysmes ») n'ont donc pas suffi à réduire à néant la planète, que l'Anthropocène n'aura finalement pas tuée.

Dans *People of the Whale*, si la fin de l'humanité ne paraît pas imminente, on perçoit l'annonce d'une renaissance environnementale. Alors que Thomas, de retour à Dark River, contemple ce qui l'entoure, il sent « quelque chose » renaître : « Autrefois dans sa vie, il y avait du riz. Maintenant il y avait des pierres noires dans l'eau, des baleines. Mais quelque chose recommençait à pousser, comme si elle n'avait pas entendu l'histoire de ce qu'était le

⁶¹² « “Zeb figured if you could destroy the infrastructure,” said Croze, “ then the planet could repair itself. Before it was too late and everything went extinct” », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 399 (VO), p. 473 (VF).

⁶¹³ « All around him are noises : the slurping of the waves, insect chirpings and whirrings, bird whistles, amphibious croaks, the rustling of leaves », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 105 (VO), p. 118 (VF).

⁶¹⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 349.

⁶¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 453.

monde au-dessus du sol⁶¹⁶ ». Le personnage semble pouvoir sentir sous lui le monde renaître des affronts qui lui ont été faits. S'il ne peut pas encore définir ni nommer ce « quelque chose » (« something »), il est persuadé de son existence. De la même façon, lorsque Lin parcourt la ville après la guerre, elle « [...] marche là où la forêt revenait⁶¹⁷ ». Le retour de la nature est donc annoncé, bien qu'il ne soit ni bruyant ni évident : il consiste encore, dans ce roman, en un bouleversement minime, mais assuré, telle une plante dont les racines s'étendent longtemps sous terre avant d'émerger en dehors du sol et de se rendre visible à l'œil humain.

Dans nos œuvres, nombreuses sont les occurrences du thème de l'invasion de la végétation, sans doute parce qu'elle constitue une véritable métaphore de la résilience végétale dans le conflit qui oppose l'homme à son environnement. L'invasion est d'abord plus manifeste dans le contexte post-apocalyptique. Chez Atwood, par exemple, les descriptions des paysages après la catastrophe font la plupart du temps mention d'une impressionnante végétation. Snowman observe que « [plusieurs immeubles qui avaient autrefois des jardins sur leur toit] croulaient désormais sous le poids des arbustes envahissants⁶¹⁸ ». Cette description se précise quand il parcourt la ville détruite par la catastrophe :

Les bâtiments épargnés par les incendies et les explosions sont toujours debout, malgré la végétation qui s'insinue dans la moindre faille. Avec le temps, elle fissurera l'asphalte, renversera les murs, soulèvera les toits. Une plante grimpante se déploie un peu partout, étouffe des rebords de fenêtre, pénètre par les vitres brisées et grimpe le long des barreaux et des grilles ouvragées. Ce quartier ne tardera pas à former un épais fouillis de verdure. [...] D'ici peu, on ne verra plus trace de la présence humaine d'antan⁶¹⁹.

On note l'important champ lexical de l'invasion, et l'emploi de verbes actifs connotant parfois une certaine agressivité (« s'insinue », « fissurera », « renversera », « soulèvera », « étouffe », « pénètre », ou « grimpe »). La végétation est active et recouvre petit à petit l'héritage en miettes que l'espèce humaine a laissé derrière elle. Elle finira par avoir

⁶¹⁶ « Once in his life there was rice. Now there are black stones in the water, whales. But something was starting to grow again as if it hadn't heard the story of what the world was aboveground », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 178.

⁶¹⁷ « [...] walks to where the forest was returning », Hogan, *ibid.*, p. 201.

⁶¹⁸ « [Several of the buildings once held roof gardens], and now they're top-heavy with overgrown shrubbery », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 95 (VO), p. 107 (VF).

⁶¹⁹ « The buildings that didn't burn or explode are still standing, though the botany is thrusting itself through every crack. Given time it will fissure the asphalt, topple the walls, push aside the roofs. Some kind of vine is growing everywhere, draping the windowsills, climbing in through the broken windows and up the bars and grillwork. Soon this district will be a thick tangle of vegetation. [...] It won't be long before all visible traces of human habitation will be gone », Atwood, *ibid.*, p. 221 (VO), p. 237 (VF).

totale­ment raison d'elle lorsqu'« on ne verra plus trace » du passage des hommes sur la planète. Face à une telle détermination, les géologues pourraient avoir envie d'abandonner l'idée de l'Anthropocène, ou du moins de la relativiser, dans la mesure où la nature finirait par reprendre tout ce qui lui a été « pris ». D'ailleurs, Snowman constate que la végétation s'est invitée jusqu'au cœur du cimetière urbain qu'est désormais la ville : « Le voici à présent dans une ruelle étroite, envahie par les plantes grimpantes qui la traversent et s'enroulent de toit en toit⁶²⁰ ». Dans la version originale, le participé passé « choked » est plus fort que la traduction choisie par Michèle Albaret-Maatsch, « envahie ». Car « to choke » signifiant « étouffer », il s'agit bien ici d'un geste d'étranglement, d'étouffement criminel de la part des plantes grimpantes, et non pas d'une simple invasion passive. Cette invasion active se précise dans le dernier *opus* de la trilogie où le kudzu commence à empiéter sur le jardin des survivants : « Il est infatigable, il peut progresser de trente centimètres en douze heures, il submerge tout à sa façon tel un tsunami vert⁶²¹ ». La métaphore cataclysmique du raz-de-marée révèle la puissance invasive du kudzu et l'impotence des hommes face à un tel phénomène. Ainsi la végétation apparaît comme résiliente et puissante chez Atwood.

Dans le récit d'*Oreille rouge*, la voix narrative indique que « [...] les manguiers ont colonisé la savane. Ils ont le projet d'une forêt. Le succès sera là lorsque les écureuils que l'on voit filer comme des lapins entre les herbes bondiront d'arbre en arbre⁶²² ». Une fois de plus, on note la personnification des manguiers. Les arbres fruitiers sont dépeints comme de véritables stratèges de guerre puisqu'ils ont, comme les hommes, une ambition colonialiste. Si leur domination n'est encore pas aussi affirmée que celles des plantes grimpantes chez Atwood, le narrateur leur imagine cependant des rêves d'invasion totale, dont la réussite serait marquée par la déambulation joyeuse des animaux sauvages sur leurs branches souveraines. Les hommes, eux, sont bien sûr exclus de la partie.

L'image est la même dans l'écriture post-apocalyptique de Volodine, où le décor des rencontres racontées dans *Nos animaux préférés* est systématiquement constitué des restes de la civilisation humaine recouverts par la végétation : « [L]e village était envahi de lianes et de plantes couvrantes. La végétation s'était introduite partout⁶²³ [...] ». Les nombreuses mentions de la densité de la végétation insistent, par contraste, sur la disparition des hommes :

⁶²⁰ « Now he's in a narrow sidestreet, choked with vines ; they've festooned themselves across the street, from roof to roof », Atwood, *ibid.*, p. 223 (VO), p. 239 (VF).

⁶²¹ « It's tireless, it can grow a foot in twelve hours, it surges up and over anything in its way like a green tsunami », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 209 (VO), p. 306 (VF).

⁶²² Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 123.

⁶²³ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 13.

là où la végétation s'installe, l'homme a été vaincu. Vers la fin du roman, alors que la végétation a tout « ingurgité » (on note le champ lexical de la digestion comme un autre procédé d'emphase pour souligner l'aspect menaçant des plantes), on note toutefois que l'œuvre humaine semble faire résistance :

La route avait été ouverte au bulldozer un ou deux siècles auparavant, et la végétation l'avait totalement refermée et ingurgitée dès que les ouvriers avaient abandonné le chantier, mais cette portion de la route subsistait, sans doute parce que c'était un des endroits où on avait stocké jadis les venins chimiques, les désherbants et les défoliants⁶²⁴ [...].

L'adverbe « totalement », qui évoque l'invasion parfaite et définitive de la végétation, est immédiatement relativisé par l'existence d'une portion de route qui résiste à l'invasion finale. La raison pour laquelle la route est encore visible à cet endroit est parce qu'elle était armée par les produits chimiques. Mais nous comprenons que ce n'est qu'une question de temps, et que la route cèdera, elle aussi, à l'intraitable nature. Ainsi, dans le documentaire *Aftermath*, il est expliqué que certains vestiges du monde humain mettront plus de temps à disparaître, même s'il ne fait aucun doute que leur résistance est vaine et qu'ils disparaîtront également à leur tour, tout comme cette portion de route qui ne marque non pas la brave résistance de l'ère humaine, mais plutôt son agonie pathétique.

Chez Houellebecq, les mentions de la végétation révèlent également son aptitude à la résilience. Par exemple, Daniel25 remarque que « [l]a chaussée, crevassée, recouverte de sable, était envahie ça et là d'herbe et de buissons⁶²⁵ ». Le participe passé « envahie » réapparaît, ne laissant aucun doute sur la nature conquérante de la végétation post-apocalyptique. L'invasion du monde par les plantes va même jusqu'à susciter chez Daniel25 une réflexion sur la vanité du combat écologiste :

Les « écologistes », quoi qu'il en soit, avaient largement sous-estimé la capacité d'adaptation du monde vivant, sa rapidité à reconstituer de nouveaux équilibres sur les ruines d'un monde détruit, et mes premiers prédécesseurs néo-humains, tels Daniel3 et Daniel4, soulignent cette sensation d'ironie légère qu'ils éprouvent à voir des forêts denses, peuplées de loups et d'ours, gagner rapidement du terrain sur les anciens complexes industriels⁶²⁶.

⁶²⁴ Volodine, *ibid.*, p. 138.

⁶²⁵ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 445.

⁶²⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 454.

On sent poindre ici, notamment avec l'emploi des guillemets, un commentaire sarcastique sur le combat écologiste⁶²⁷. Outre cela, la résilience environnementale rend le combat écologiste vain : en effet, pourquoi lutter pour la défense de l'environnement quand celui-ci se porte bien, surtout une fois débarrassé des mêmes qui plaident en sa faveur ? On pourrait revisiter le plaidoyer de Michel Serres pour l'écriture d'un contrat naturel en se demandant si la nature n'aurait pas écrit avec sa sève un contrat qu'elle aurait oublié de nous faire signer, et qui prévoit une réappropriation totale de l'espace sans notre consentement. En dehors du contexte eschatologique de *La Possibilité d'une île*, on note que le thème de la résilience végétale est aussi présent dans l'épilogue de *La Carte et le territoire*. Dans les dernières pages, on peut en effet lire la description détaillée de l'œuvre artistique finale de l'artiste Jed Martin devenu vieux. Il s'agit de photographies en état de décomposition, ainsi que de figurines attaquées par l'acide, installées dans la maquette d'une ville futuriste envahie par la faune et la flore :

[...] ces pathétiques petites figurines de type Playmobil, perdues au milieu d'une cité futuriste abstraite et immense, cité qui elle-même s'effrite et se dissocie, puis semble peu à peu s'éparpiller dans l'immensité végétale qui s'étend à l'infini. [...] Puis tout se calme, il n'y a plus que des herbes agitées par le vent. Le triomphe de la végétation est total⁶²⁸.

Cette dernière phrase, rendue hyperbolique et presque épique par le « triomphe » de la végétation, est suffisamment explicite : la végétation, à la fin de l'histoire humaine comme à la fin du roman, l'emporte sur l'homme. C'est vrai dans un roman dystopique où l'auteur imagine la vie de clones après la disparition de l'humanité, mais c'est aussi vrai dans un roman où un personnage s'interroge sur la perte des valeurs morales de l'humanité et sur l'étrange ère dans laquelle il vit (Jed, à la fin de sa vie, déménage dans la Creuse pour y trouver la tranquillité, et découvre avec horreur que celle-ci est envahie non seulement par les mauvaises herbes mais aussi par les néo-ruraux, ce qui revient un peu au même pour lui.). Chez Houellebecq le thème de la nature reprenant progressivement ses droits vise directement l'humanité, et tend à en rappeler la petitesse. L'invasion végétale vient surtout marquer la fin de l'homme, cette espèce dégoûtante, obnubilée par le sexe et l'argent⁶²⁹. Pour Houellebecq, il n'y a pas de joie de vivre, ou en tout cas aucune qui viendrait refléter l'harmonie naturelle qui

⁶²⁷ Sur ce point, voir aussi le chapitre 8, p. 477.

⁶²⁸ Houellebecq, *La Carte et le territoire*, op.cit., p. 414.

⁶²⁹ Nous revenons sur la misanthropie dans l'écriture de Houellebecq dans le chapitre 5.

seule est affranchie de la vanité humaine. Par ailleurs, la mort de l'homme au profit du non-humain, n'est-elle pas la parfaite vengeance pour un misanthrope ? Pour le personnage fictif, mais aussi potentiellement pour l'auteur, n'est-il pas plaisant d'imaginer l'humanité mourir au profit d'une entité tierce qui ne fait pas concurrence, en ce qu'elle n'est pas – elle – touchée par le virus de l'humanité ? On peut donc lire chez Houellebecq l'écriture du motif de la résilience végétale comme une revanche sur une humanité irrémédiablement décevante.

Il semble donc que la guerre avec l'environnement, qui est racontée par les fictions de l'Anthropocène, soit perdue d'avance. L'homme ne sait plus habiter le monde qui l'accueille, et s'il le détruit, celui-ci le lui rend bien. Blessé, conscient de son infériorité, l'homme ne peut plus donc que regretter le temps où son espèce savait – peut-être - habiter le monde.

L'écriture de la crise environnementale se manifeste dans nos œuvres par celle d'une profonde et complexe rupture opposant les hommes à leur environnement. Les récits montrent que les hommes, qui pourtant tiennent à leur *oikos*, ne savent plus l'habiter. Ils ne savent plus, à vrai dire, qu'habiter, ni où habiter, et sont séparés, sciemment ou non, de l'idée même du « chez soi ».

L'opposition entre les deux partis – les hommes d'un côté et l'environnement de l'autre – est transformée par l'écriture fictive en leitmotiv de la guerre. Un tel motif permet de traduire le rapport violent des hommes entre eux, dont le dommage collatéral est la destruction de l'environnement. Robert Harrison affirme à ce sujet que « [l]a nature sait mourir mais les êtres humains savent surtout tuer, dans leur incapacité à réaliser leur écologie⁶³⁰ », c'est-à-dire d'habiter avec justesse et équilibre leur unique habitat. Lorsque Robert Harrison personnifie la nature en affirmant qu'elle « sait mourir », il adopte une démarche abondamment observée dans les récits de l'Anthropocène, qui consiste à envisager les rapports conflictuels entre les hommes et leur environnement comme un jeu qui serait mené largement par un environnement anthropomorphe, impitoyable et vengeur. Cependant, la fracture entre les hommes et leur environnement fait aussi naître un regard nostalgique sur le monde qui laisse entrevoir la possibilité d'une solution, et de fait de la sortie d'une situation insupportable. C'est en cela que la littérature est à même d'écrire l'*oikos* et de devenir sa propre écologie, car elle n'est pas une simple reformulation des discours

⁶³⁰ Robert Harrison, *Forêts*, *op.cit.*, p. 348.

contemporains, ni la mise en fiction de savoirs scientifiques : elle envisage aussi, par son écriture et par l'imaginaire qu'elle invoque, des possibles littéraires pour un monde en danger.

Chapitre 3

Récits de l'ailleurs

« Que se passe-t-il quand on a tout mangé, tout utilisé, tout pollué ? Et quand cela se passe-t-il ? C'est quand, le bord du gouffre⁶³¹ ? ».

Si les fictions de l'Anthropocène montrent – comme nous l'avons vu – une préoccupation pour les problématiques contemporaines, elles ne s'en font pas pour autant le témoin représentatif et réaliste. Leur caractère fictif permet d'aborder la question écologique par l'imaginaire, non plus exactement au sens d'un réseau d'images mais plutôt au sens de ce que crée l'imagination, l'espace symbolique où ces images se développent, c'est-à-dire celui de l'irréel, de la rêverie et des possibles. Cet espace fictif de la crise environnementale permet d'accéder à une autre forme purement fictive et projective, qui offre de dépasser le présent pour envisager l'humanité dans un au-delà du temps de la catastrophe. En effet, on remarque dans certaines des œuvres de notre *corpus*, mais également dans un *corpus* plus élargi d'autres fictions de l'Anthropocène, la multiplication des récits de l'ailleurs, qu'ils évoquent la possibilité d'abandonner la planète ou celle de l'habiter autrement. Outre cette forte connexion, le thème post-apocalyptique apparaît comme un thème de prédilection de cette littérature projective, comme si envisager le futur de notre monde en danger nécessitait de l'imaginer sous les pires traits et dans les pires conditions.

I. Du récit de l'abandon à l'utopie de l'ailleurs

Dans la mesure où la rupture entre les hommes et l'*oikos* est si profonde qu'elle modifie la notion de « chez soi », nous avons déjà vu que les personnages sont souvent contraints à quitter leur foyer dans un but de survie. Mais il est intéressant de remarquer qu'à ce départ forcé s'ajoute, dans certaines de nos fictions, le fantasme du départ volontaire. Cette

⁶³¹ Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'anthropocène*, op.cit., p. 119.

forme d'escapisme, qui peut s'effectuer dans un but premier de survie, manifeste le désir d'abandon plus général d'une planète devenue inhabitable. Ce désir réveille dans les œuvres une rêverie sur le départ, sur l'ailleurs, et par extension, sur la possibilité d'un monde où les problématiques environnementales contemporaines n'existeraient pas. Le récit de l'abandon tend à provoquer, dans nos œuvres, une écriture utopique de l'ailleurs.

1) La fable du déménagement

On constate dans un premier temps que certaines de nos œuvres évoquent l'état du monde une fois qu'il est déserté par les hommes. Cet abandon est expliqué par la nécessité de quitter un foyer désormais hostile à la vie humaine⁶³². Dans *People of the Whale*, la mention de l'abandon des villages de pêche avoisinant Dark River laisse penser que la vie près de l'océan est devenue si difficile que beaucoup y ont renoncé : « Les villages de pêche des alentours sont désormais abandonnés, tout comme la scierie est en délabrement, et la forêt disparue⁶³³ ». Le monde présente donc un aspect de déliquescence pour les humains dans la mesure où il passe d'*oikos* à terre hostile et désertée. Il semble que la situation ait parfois été si compliquée que les habitants ont préféré simplement quitter les lieux. Cette décision de partir est également évoquée dans la trilogie *MaddAddam* où Snowman, visitant les vestiges des anciens Compounds, comprend que ses habitants ont tenté de fuir les villes quand la catastrophe biochimique s'est abattue sur eux : « Dès qu'ils eurent compris ce qu'il se passait, les habitants du Compound avaient tout lâché pour se carapater⁶³⁴ ». L'abandon des villes par les hommes s'explique dans *Oyrx and Crake* par la tentative d'éviter le virus de Crake. Aussi Snowman s'étonne-t-il de ne pas trouver de cadavres dans la tour de contrôle de RejouvenEssence : « Comme tout le monde, les gardes ont peut-être essayé de fuir RejouvenEssence. Peut-être espéraient-ils eux aussi échapper à la contagion⁶³⁵ ». Dans tous les cas, on comprend que les habitants, face à une menace imminente, ont tenté de fuir et ont laissé derrière eux leur foyer. La fuite, dans ce cas comme dans tant d'autres, est un abandon forcé et nécessaire à la survie. De son côté, l'univers post-exotique de Volodine se fonde en

⁶³² Voir le chapitre 2.

⁶³³ « The nearby fishing towns are now abandoned, as is the sawmill in disrepair, the forest missing », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 9.

⁶³⁴ « Once they'd figured out what was going on, the compound inhabitants had dropped everything and fled », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 151 (VO), p. 165 (VF).

⁶³⁵ « Maybe the guards tried to get out of RejoovenEsence, just like everyone else. Maybe they too had hoped they could outrun contagion », Atwood, *ibid.*, p. 270 (VO), p. 288 (VF).

grande partie sur l'idée de l'abandon du monde par les hommes. En effet, de nombreuses œuvres post-exotiques imaginent un monde dépeuplé et abandonné, en ruines, où ne subsiste que la trace d'une existence humaine passée : c'est le cas dans *Don Dog*⁶³⁶, *Des anges mineurs*⁶³⁷ ou encore *Terminus Radieux*⁶³⁸. Au début de *Nos animaux préférés*, Wong arrive dans un village abandonné : « Derrière ce rideau les ruines formaient une sorte de monceau lugubre et, plus loin, se tassait le village proprement dit. Lui aussi était abandonné⁶³⁹ ». Si les œuvres imaginent et décrivent l'abandon de l'*oikos* c'est parce qu'il cristallise un désir de renoncement au problème en lui-même, ou celui d'une solution qui permettrait d'annihiler la fracture entre les hommes et leur *oikos*.

Face au désarroi ou à l'urgence que crée la crise environnementale se dessine donc le désir d'un aller sans retour vers une autre terre moins hostile, un espace vierge où l'humanité pourrait recommencer à zéro. C'est ce que Michel Deguy nomme « la fable du déménagement⁶⁴⁰ », celle du déplacement de l'humanité vers un nouvel *oikos*. Il décrit ce fantasme tel qu'il est présent dans l'imaginaire contemporain : « Le terrestre humain quitte le terrier et même le terroir – et envisage maintenant de quitter la terre⁶⁴¹ ». Ce rêve d'une fuite hors de la planète⁶⁴², est déjà très présent dans la culture populaire. Il n'y a qu'à constater le succès d'œuvres cinématographiques récentes évoquant la possibilité de quitter une planète dont la destruction est soit imminente, soit avérée : dans le film *2012*⁶⁴³, par exemple, alors que la croûte terrestre se déplace avec fracas après une éruption solaire, un groupe de personnages réussit à rejoindre des « arches » construites par des chercheurs pour échapper à la mort. Dans le film d'animation de Pixar *Wall-e*⁶⁴⁴, le très haut niveau de pollution contraint les hommes à quitter la planète Terre au moyen d'un gigantesque vaisseau spatial où ils vivent une vie oisive en attendant qu'une forme végétale soit de nouveau identifiée sur Terre.

Or l'engouement occidental pour un tel imaginaire n'est pas anodin : il fait écho, chez les spectateurs, à une angoisse liée à l'état préoccupant de l'environnement. La science-fiction

⁶³⁶ Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002.

⁶³⁷ Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999.

⁶³⁸ Volodine, *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014.

⁶³⁹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 10.

⁶⁴⁰ Michel Deguy, « Les fins de la littérature : Écologie et poésie », *op.cit.*, p. 109.

⁶⁴¹ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 29.

⁶⁴² Michel Deguy évoque souvent la « dé-terrestation », formule qu'il dit emprunter à Jean-François Lyotard sans pour autant qu'il nous soit possible d'en retrouver la référence. Michel Deguy, « Les fins de la littérature : Écologie et poésie », dans Dominique Viart et Laurent Demanze (s.d.), *Fins de la littérature : esthétiques et discours de la fin*, tome I, *op.cit.*, p. 109.

⁶⁴³ Roland Emmerich, *2012*, Centropolis Entertainment, 2009.

⁶⁴⁴ Andrew Stanton, *Wall-e*, Pixar, États-Unis, 2008.

s'est également (et surtout) emparée de cet imaginaire foisonnant. Dans un roman tout aussi populaire, *Le Papillon des étoiles*⁶⁴⁵, Bernard Werber imagine la construction d'un immense vaisseau qui quitte la planète Terre avant qu'elle ne devienne trop hostile à la vie humaine⁶⁴⁶. Ces différentes intrigues présentent l'abandon de la planète comme un mal nécessaire pour survivre. Selon Michel Deguy, à force d'avoir exploité la planète, les hommes soient désormais prêts à la quitter⁶⁴⁷.

On pense ici à « la question du départ » abordée dans un chapitre éponyme de *Nos animaux préférés* : « Que ce soit durant une nuit blanche ou pendant un jour noir ou après, la question du départ se posera, et longtemps tu resteras hébété devant l'alternative : Par la route ou par les boues⁶⁴⁸ ? ». La question du départ est incontournable. Si les fictions de l'Anthropocène qui nous intéressent n'imaginent pas la construction d'un quelconque vaisseau pour échapper aux menaces environnementales, le désir de partir est, lui, explicitement affirmé. On le remarque notamment chez Houellebecq où il constitue, pour les néo-humains, une très grande transgression. Bien que ces derniers soient confinés par une autorité mystérieuse dans des cellules, ils n'éprouvent *a priori* pas le besoin d'un départ. D'ailleurs, leur routine quotidienne ne devrait pas, en principe, éveiller chez eux le moindre désir d'ailleurs. Pourtant, les rêveries de Marie23 font peu à peu naître chez Daniel25 la « question du départ » formulée chez Volodine : « Ce n'est pas impossible », lui écrit-elle, « il y a une grosse tension mentale au début, ce n'est pas facile de quitter les limites de la station [...]; mais ce n'est pas impossible⁶⁴⁹... ». La négation de l'impossibilité par Marie23 initie la fable du déménagement dans *La Possibilité d'une île*. Se dessine alors pour les néo-humains le désir – leur tout premier désir, à vrai dire – de visiter un ailleurs qui offrirait des solutions à leur vie d'ennui post-apocalyptique. Ce désir est d'ailleurs formulé dans l'un des poèmes de Marie23 :

*[...] Allons ! Il est grand temps de briser la coquille
Et d'aller au devant de la mer qui scintille
Sur de nouveaux chemins que nos pas reconnaissent
Que nous suivrons ensemble, incertains de faiblesse⁶⁵⁰.*

⁶⁴⁵ Bernard Werber, *Le Papillon des étoiles*, Paris, Albin Michel, 2006.

⁶⁴⁶ Il est intéressant de noter que dans toutes ces œuvres, l'imaginaire de l'abandon de la planète est fortement lié à une question sociale que nous abordons en détail dans la deuxième partie de cette étude.

⁶⁴⁷ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 29.

⁶⁴⁸ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 98.

⁶⁴⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 385.

⁶⁵⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 384.

L'invitation à « briser la coquille » afin de découvrir l'inconnu raisonne chez Daniel²⁵ qui, malgré son scepticisme premier, finit par quitter à son tour la cellule et part en quête d'un autre monde. Cela n'est pourtant pas dans son programme génétique comme il l'affirme après avoir observé l'étonnement de son (néo)chien, Fox : « [...] rien dans les souvenirs de sa vie antérieure, ni dans sa mémoire génétique, ne l'avait préparé à un événement de cet ordre ; rien ne m'y avait préparé non plus, à vrai dire⁶⁵¹ ». La question du départ s'est donc imposée à des créatures qui pourtant n'ont pas été créées pour avoir des désirs : c'est dire le caractère inaliénable de celui de partir. Dans l'épisode post-apocalyptique de *Sans l'orang-outan*, la voix narrative évoque également le désir des survivants de quitter pour de bon les « terres abandonnées » :

C'est alors parfois que leurs habitants se reprennent à rêver et nourrissent en secret l'espoir de voir le pays s'éloigner peu à peu et se transporter ailleurs au fil du temps tandis qu'ils demeureraient là, hors de ce pays parti à la dérive, de plus en plus étrangers à son souvenir même⁶⁵².

Les habitants se confondent dans la rêverie d'un départ sans fracas, presque inconscient, vers une autre terre, d'un décrochement de l'enfer en lequel la vie sur Terre s'est transformée. Ici la rêverie s'inverse pour être plus passive : les survivants ne rêvent pas de partir, mais ils rêvent que l'espace qu'ils occupent s'éloigne d'eux. Qu'il soit extrait de leur existence désormais insupportable. On imagine assez bien le pays s'éloigner comme un navire, s'envoler dans l'air pour disparaître derrière les derniers nuages du décor post-apocalyptique.

Cela évoque *Le Contrat naturel* de Michel Serres, où le philosophe pose également la question du départ en la rapprochant de la figure du marin qui quitte la terre pour se livrer à une vie d'errance maritime. Il s'agit selon lui de « [p]artir : rompre tous les liens⁶⁵³ ». La fable du déménagement englobe la figure du marin qui quitte un *oikos* trop hostile pour rejoindre l'océan. Et si l'on peut aisément répondre que l'océan appartient à l'*oikos* terrestre, il semble cependant qu'il se présente dans l'imaginaire comme un lieu pouvant initier une fuite vers l'ailleurs. Outre la figure du marin, celle du vaisseau est également pertinente. On pense ici à la deuxième citation du mystérieux « Captain Clark » dans l'une des exergues de *La Possibilité d'une île* :

⁶⁵¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 437.

⁶⁵² Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 76.

⁶⁵³ Michel Serres, *Le Contrat naturel, op.cit.*, p. 156-157.

*En somme, Barnabé, il faudrait disposer d'un puissant vaisseau, d'une poussée de trois cent kilotonnes. Alors, nous pourrions échapper à l'attraction terrestre et cingler parmi les satellites du jour*⁶⁵⁴.

L'insertion d'une telle citation en exergue d'un chapitre (« Daniell, 8 ») qui n'évoque nullement la fable du déménagement reste cependant mystérieuse. La référence de la citation et l'identité du Captain Clark et de Barnabé le sont tout autant. Cette intrusion nous paraît d'autant plus intéressante qu'elle n'est pas expliquée : elle est laissée comme un à-côté du texte qui, s'il ne révèle pas son lien direct avec la fiction, a le mérite d'invoquer – de façon très certainement parodique – la rêverie du départ que nous trouvons dans bon nombre de nos œuvres, comme si celle-ci habitait entièrement la fiction, se rappelant à elle de façon spontanée et autoréférentielle.

Cette rêverie n'est pourtant pas complètement optimiste et libératrice. L'écriture de Chevillard rappelle en effet que le rêve du départ n'est pas partagé par tous. Même si Albert Moindre semble excédé par son foyer dans *Oreille rouge* (« Parfois je ne supporte plus la France. Je dois partir, c'est impérieux, quitter tout ça. Foutre le camp, nom de Dieu⁶⁵⁵ ! »), les lecteurs savent qu'il aimerait plus que tout ne jamais partir. Aussi remarquons-nous la mise en exergue d'une tension entre le rêve de départ et l'impossibilité de celui-ci : « Ainsi perdue en nous l'espoir d'une vie meilleure, de sas en sas. Mais pour lui, la vie meilleure, ne serait-ce pas ne pas partir, rester à l'abri dans l'hiver⁶⁵⁶ ? ». Le désir de rester chez soi est lié ici à la lâcheté d'Albert Moindre, qui ne mesure pas la gravité de la rupture entre l'homme et l'*oikos* dans la mesure où son foyer individuel lui prodigue un certain confort : aucun risque de se perdre dans les cartes du monde quand on ne bouge pas de son canapé. Dans *Sans l'orang-outan*, c'est plutôt l'impossibilité d'un départ pourtant ardemment désiré par les survivants qui est exprimée. En effet, les habitants des terres abandonnées manifestent le désir si ce n'est le besoin de partir : « Parfois, l'un de nous n'y tient plus. Il attelle son âne à sa carriole. Il charge ses biens. Il embarque sa famille. C'est décidé, il part⁶⁵⁷ ». Malheureusement, ce projet est toujours soldé par un échec car la terre, et surtout le sable, n'autorisent aucun départ :

Il se confirme que toute fuite n'est possible que vers l'avant, à travers le pays maudit, au-dessus des obstacles et des pièges. [...] Vers

⁶⁵⁴ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 94.

⁶⁵⁵ Chevillard, *OR*, op.cit., p. 28.

⁶⁵⁶ Chevillard, *ibid.*, p. 30.

⁶⁵⁷ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 75.

l'avant, mais c'est alors une fuite sans terme, sans issue, comme si nous emportions tout ce sable sous nos semelles. Comment partir si nous ne pouvons seulement mesurer l'élan nécessaire à ce bond libérateur ? Notre course se brise bientôt dans les dunes⁶⁵⁸.

Le départ d'un *oikos* devenu trop hostile, s'il est désiré, n'est donc pas possible. Il est trop tard, et le sable enlise les êtres dans le *locus horribilis* terrestre. Le rêve du départ se solde également par un échec dans *La Possibilité d'une île* où l'évasion de Daniel25 ne constitue finalement pas une échappatoire satisfaisante pour le personnage. Sa fuite, au lieu d'être une libération, confirme plutôt la vanité de toute tentative de départ. Daniel25, en décidant d'aller rejoindre d'autres terres, n'atteint pas le bonheur, notion flottante pour lui, puisqu'il n'a jamais été programmé pour l'éprouver, ou du moins l'ataraxie qu'il espérait trouver. S'il trouve momentanément la paix en découvrant l'océan, sa conclusion, dans la dernière page du roman, évoque la fable du déménagement : « Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi⁶⁵⁹ ». Si le projet d'un départ sans retour reste la plupart du temps un rêve pour les personnages, c'est que l'imaginaire de l'abandon réveille surtout l'idée de l'ailleurs comme idéal inatteignable.

2) Idéal de l'ailleurs : La possibilité d'une île

Ce que révèle la fable du déménagement dans les fictions de l'Anthropocène, c'est la formulation de l'idéal d'un ailleurs tout fictif. Celui-ci émerge d'une rêverie excluant toute solution concrète mais évoquant le désir profond qu'une autre réalité existe. Christian Chelebourg évoque le concept de « terraformation », qui est l'idée d'implanter la vie humaine sur n'importe quelle planète : « Pour le meilleur, la terraformation offre une alternative à la fatalité du lien qui enchaîne l'homme à son environnement naturel⁶⁶⁰ ». Dans *La Possibilité d'une île* une épigraphe sous forme de question s'avère en ce sens aussi mystérieuse que révélatrice : « *Qu'y avait-il à l'extérieur du monde*⁶⁶¹ ? ». Cette question fait écho à la fuite de Daniel25 qui, en quittant sa cellule, part enquêter sur les divers « possibles » qui pourraient exister en dehors de celui qui a façonné son existence. Aussi, on pense à la théorie des autres mondes, qui est chère à la secte des élohimites. Lors du stage d'hiver, le prophète témoigne en

⁶⁵⁸ Chevillard, *idem*.

⁶⁵⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 485.

⁶⁶⁰ Christian Chelebourg, *Les Écofictions, op.cit.*, p. 91.

⁶⁶¹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 437.

effet d'un intérêt pour l'environnement qui dépasse les limites de notre planète. Il invite ses fidèles « à méditer sur la pluralité des mondes », c'est-à-dire

[...] à imaginer la diversité des formes de vie qui peuplaient ces planètes, les végétations étranges, les espèces animales dont nous ignorions tout, et les civilisations intelligentes, dont certains, comme celle des Élohim, étaient beaucoup plus avancées que la nôtre⁶⁶² [...].

Les élohimites, qui sont les initiateurs du bouleversement définitif du monde manifestent donc un grand intérêt pour les mondes parallèles.

Bien que le roman de Hogan n'aborde pas, comme celui de Houellebecq, ces théories de l'ailleurs, l'idée d'un monde alternatif s'exprime toutefois à travers la rêverie de Thomas au Vietnam :

Il pense aussi que plus tard, peut-être, les gens pêcheraient dans les cratères des bombes. Ou qu'ils nageraient dedans. À des endroits qui ressemblaient en ce moment à la lune. Peut-être que les choses deviendraient presque normales à nouveau un jour, à part les corps, les tombes, le deuil, les calculs et les manipulations qui avaient été pensés pour la survie⁶⁶³.

Bien que la rêverie de Thomas naisse dans un contexte réaliste (au Vietnam), elle n'en montre pas moins une ouverture vers les possibles. Le monde dont il rêve, qui est constitué de cratères transformés en lieu de plaisir et de rires, est une échappatoire au monde dévasté auquel il est confronté.

Dans *Sans l'orang-outan*, la voix narrative s'interroge également sur l'existence d'autres mondes qui pourraient extraire les hommes de leur impasse écologique : « Une question nous hante : existe-t-il un lieu si éloigné que l'on y concevrait le regret de ce pays⁶⁶⁴ ? ». La formule est ici intéressante : il s'agirait de rejoindre un autre monde d'où l'on pourrait éprouver la nostalgie de celui qu'on a quitté. Il est impossible ici de ne pas penser à l'imaginaire post-exotique de Volodine, qui formule toujours l'existence d'autres mondes et d'ailleurs à habiter :

⁶⁶² Houellebecq, *ibid.*, p. 256.

⁶⁶³ « He also thought maybe later people would fish from the bomb craters. Or swim in them. On places that now looked like the moon. Maybe things would become almost normal again one day, except for the bodies, the graves, the grief, the calculations and manipulations that had to be made for survival », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 172.

⁶⁶⁴ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 69.

Une fois de plus, on a devant soi un exemple de l'insolence post-exotique, telle que depuis ses origines littéraires elle s'est affirmée : dire entre soi des histoires, murmurer ou gronder de violentes visions, habiter des terres parallèles, transmettre images et ambiances, provoquer l'exil et la transe⁶⁶⁵ [...].

Cette explication méta-narrative du post-exotisme assume donc la mention des « terres parallèles » qui se dessinent toujours à demi-mot dans le récit. Elles ne sont jamais explicitement évoquées, et pourtant les lecteurs sentent bien qu'elles sont présentes. Cela est notoire dans l'histoire du roi Balbutiar accroché à un rocher. Dans ce récit, les lecteurs ignorent si la temporalité est celle du rêve, et si l'espace est celui du monde terrestre. Balbutiar y est, par exemple, « en méditation, détendu de l'abdomen, sinciput et antennes réceptifs à tout ce que cette version de l'univers comprenait de bruits⁶⁶⁶ ». Il vivrait dans « une version du monde », ce qui pousse à croire qu'il en existe une multitude. En d'autres termes, chez Volodine est formulée, comme cela est élégamment formulé dans le chapitre « Le passage », « l'idée d'un crépuscule où [on] aurai[t] toujours [s]a place⁶⁶⁷ ».

Dans certaines fictions de l'Anthropocène, cet ailleurs est explicitement lié à l'onirisme ainsi qu'à l'espace-temps du rêve. Dans ce cas, l'aspect réaliste ou vraisemblable de la rêverie d'un autre monde disparaît pour laisser place à l'échappatoire offerte par le rêve. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel²⁵ évoque le rêve en soulevant l'hypothèse qu'il soit le lieu de basculement vers d'autres réalités, puisque « nos rêves seraient des aperçus sur d'autres branches d'univers existantes au sens d'Everett-de Witt⁶⁶⁸ ». L'évocation de la théorie d'Everett, ou théorie des mondes possibles (« the many-worlds interpretation ») soulève la possibilité que le rêve soit une passerelle entre de nombreuses réalités toutes aussi réelles les unes que les autres. Dans *Sans l'orang-outan*, on retrouve ce lien entre le rêve et l'ailleurs lorsqu'Albert évoque la capacité des habitants à se projeter vers un ailleurs si étrange qu'il ne peut être qu'onirique : « Nous sommes donc capables de jaillir hors de notre corps », affirme Albert, ajoutant que

Tout notre être vibre, comme dans les trémulations du grand départ.
Force de propulsion mal dirigée, nous nous projetons tête en avant, en
piqué vers le sol et les couches inférieures des terres abandonnées,
comme pour nous y planter plus profondément encore, nous les

⁶⁶⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 86.

⁶⁶⁶ Volodine, *ibid.*, p. 23.

⁶⁶⁷ Volodine, *ibid.*, p. 91.

⁶⁶⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 224.

enseménçons, nous nous y enracinons en roulant dans nos crânes
distracts des projets de fuite et d'émancipation par l'essor⁶⁶⁹.

Les lecteurs doutent bien sûr du degré de réalisme de ce récit, et comprennent que le désespoir des survivants les pousse à s'imaginer atteindre des ailleurs plus supportables. La voix narrative affirme d'ailleurs que, « [h]onteux de [leurs] empêchements, [ils] en [cherchent] la cause hors [d'eux] quitte à inventer tout un monde qui les justifierait⁶⁷⁰ ». Toutefois, « [leurs] rêves sont pauvres⁶⁷¹ », c'est-à-dire qu'ils ne permettraient pas, par exemple, d'imaginer des ailleurs grandioses où toute crise a été vaincue.

Le rêve n'est plus qu'un sous-rêve, la barque de l'évasion est inaccessible et la boue l'entoure. Modifier le passé grâce à des interventions de l'imaginaire n'ouvre plus que sur un tâtonnement sans résultat ; l'avenir a disparu ; le présent est désormais sans consistance⁶⁷².

Aussi comprend-on que la fuite du monde terrestre par la rêverie de l'ailleurs est, elle aussi, compromise. L'idée d'un ailleurs à habiter existe donc dans nos fictions à des degrés de réalisme très variables. Quand elle n'est pas affirmée comme étant réelle, elle peut être présentée tantôt comme une simple rêverie agréable, tantôt comme une fuite onirique proche de l'imaginaire surréaliste, où les lecteurs se perdent dans les couches de réalité et de fiction⁶⁷³.

Dans tous les cas, l'imaginaire de l'ailleurs est formulé comme étant celui de la réactivation des possibles dans un monde désenchanté. Car c'est bien de la « possibilité » que rêvent nos personnages désespérés par le monde dans lequel ils sont contraints à vivre. Albert Moindre explique d'ailleurs dans *Sans l'orang-outan* que, dans le monde encore peuplé des primates, « [l]es rêves étaient possibles⁶⁷⁴ ». Car pour lui, l'existence des orangs-outans était la seule garante de l'existence des possibles : « Quand l'orang-outan vivait encore, il me restait au moins cette échappée, ce refuge hors de la prison cellulaire. Je pouvais sortir de mon corps. J'étais à l'aube de toutes les histoires⁶⁷⁵ ». La mort des orangs-outans semble avoir entraîné avec elle la seule possibilité d'un ailleurs. La rupture entre l'homme et son *oikos* est

⁶⁶⁹ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 108.

⁶⁷⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 82.

⁶⁷¹ Chevillard, *ibid.*, p. 89.

⁶⁷² Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 88.

⁶⁷³ Voir aussi les chapitres 9 et 10.

⁶⁷⁴ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 34.

⁶⁷⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 43.

si importante qu'il souhaite le quitter physiquement, mais également mentalement : il veut pouvoir rêver de la possibilité d'un ailleurs. Cette idée nous semble parfaitement résumée par le titre même du roman de Houellebecq, *La Possibilité d'une île*. En effet, c'est un poème de Daniel1 à Esther qui pousse Marie23 à quitter sa cellule et à entamer la recherche d'un ailleurs. Ce poème, qui est pourtant, selon Esther31, « une ultime et pathétique tentative de déni du réel⁶⁷⁶ », affirme justement l'existence d'un lieu incarnant les possibles : « *Il existe au milieu du temps / La possibilité d'une île*⁶⁷⁷ ». On se doute que ce lieu est symbolique et qu'il évoque surtout la possibilité même de l'existence d'un ailleurs, d'une île qui puisse extraire l'homme de son dilemme environnemental. Mue par cette possibilité, Marie23 décide de partir à la recherche de ce lieu, cette île, qui n'est pas, bien sûr, une île à proprement parler, mais plutôt le lieu tant rêvé de l'ailleurs.

3) Caractère utopique de la rêverie de l'ailleurs

Cette attirance pour l'ailleurs invoque le genre littéraire de l'utopie. Et si nos œuvres ne sont pas à proprement parler des utopies, il semble toutefois important de nous interroger sur les interactions entre elles et le motif utopique.

Il semble que l'utopie soit un modèle de pensée propice à l'élaboration d'une pensée environnementale. En effet, si la réflexion sur l'environnement commence souvent par un état des lieux désespérant des dégradations anthropogéniques de la planète, elle consiste également en la formulation de solutions qui résoudraient le problème écologique. Or l'utopie, depuis celle, canonique, de Thomas More, est ce lieu a-topique qui peut offrir des solutions aux crises sociétales. Il s'agit d'imaginer ce à quoi pourrait ressembler un monde débarrassé des situations complexes qui mettent notre réalité en difficulté. Observant les problématiques écologiques françaises, Michael Bess imagine par exemple l'utopie de Vignac, village français où, en 2030, les énergies sont propres, la sortie du nucléaire est en bonne voie, et la nature (les arbres, les oiseaux, les ruisseaux) ne sont pas perturbés par l'existence humaine⁶⁷⁸. Cette utopie consiste bien en une fuite du monde par l'imagination

⁶⁷⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 432.

⁶⁷⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 433.

⁶⁷⁸ Michael Bess, *La France vert clair ; écologie et modernité technologique 1960-2000* [*The Light-Green Society ; Ecology and Technological Modernity in France, 1960-2000*], traduction par Christophe Jaquet, Seyssel, Champ Vallon, « L'environnement a une histoire », 2011, p. 185-205. Il est par ailleurs intéressant de constater que l'historien ajoute à son essai sur l'écologisme en France un chapitre entièrement fictif, comme si l'appel de l'utopie dans le cadre de la pensée environnementale était irrésistible.

pour rejoindre un espace idéal. Pour François Gavillon, c'est cette fuite qui apparaît au sein même de modèles capitalistes, notamment dans les secteurs du tourisme et de la consommation :

En place et lieu du réel, devenu inaccessible, voire non pertinent, la société postmoderne semble vouloir donner le jour à des mondes simulacres, souvent (mais pas toujours) objets de consommation: disneylands, aqualands, villages-musées, parcs animaliers; autant de cybermondes ou (re)constructions dont le *Wild West Show* de William Cody, inauguré en 1883, fut sans doute l'ancêtre américain⁶⁷⁹.

Le fleurissement des parcs à thèmes formulerait la réponse du capitalisme à un désir souverain de fuite vers l'ailleurs. François Gavillon s'interroge sur l'abondance de ces « mondes simulacres » : « Le réel fait-il peur au point que l'on préfère se réfugier dans le confort de nos projections, le paysage de notre imaginaire⁶⁸⁰ ? ». L'invention et la construction de ces « utopies concrètes⁶⁸¹ » seraient donc l'un des signes de l'angoisse liée à la crise environnementale. Selon Hans Jonas, l'utopie est le thème final de la « perspective d'avenir élargie qui caractérise la responsabilité actuelle⁶⁸² », c'est-à-dire qu'elle constitue l'aboutissement de la question de la responsabilité. Bien qu'il émette des réserves sur les utopies (qui pourraient précisément précipiter le monde vers la catastrophe), il admet que la postmodernité est propice au foisonnement de l'imagination et notamment à l'élaboration utopique : « La dynamique mondiale du progrès technologique contient en elle un utopisme implicite par sa tendance, si ce n'est pas son programme⁶⁸³ ». Notre époque appellerait donc à l'élaboration d'utopies, concrètes ou non.

Or la littérature contemporaine n'est pas indifférente à l'imaginaire utopique. Comme l'affirme Jean-Paul Deléage, « [d]epuis un demi-siècle, les utopies écologiques font partie de l'expression littéraire de nos sociétés et tout particulièrement dans le champ de la science-fiction⁶⁸⁴ ». En effet, dans sa bibliographie des œuvres évoquant l'environnement, Jim Dwyer s'attarde sur ce qu'il appelle les « écotopies⁶⁸⁵ », c'est à dire des utopies littéraires articulant les problématiques environnementales. L'une des écotopies de référence est *Ecotopia*

⁶⁷⁹ François Gavillon, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post-?) postmoderne », *op.cit.*, p. 3.

⁶⁸⁰ François Gavillon, *idem*.

⁶⁸¹ Vanessa Manceron et Marie Roué, « L'imaginaire écologique », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, n°60, mars 2013, p. 4-p19, p. 12.

⁶⁸² Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 17.

⁶⁸³ Hans Jonas, *idem*.

⁶⁸⁴ Jean-Paul Deléage, « Utopies et dystopies écologiques », dans Estienne Rodary et Mathias Lefèvre (dir.), *Ecologie & politique*, n°37, volume 3, 2008, p. 33-43, p. 33.

⁶⁸⁵ « ecotopias ». Jim Dwyer, *Where the Wild Books are : a Field Guide to Ecofiction*, *op.cit.*, p. 60.

d'Ernest Callenbach, publié en 1977, dans les années de formulation et de cristallisation de la problématique environnementale. Le pays d'Ecotopia, situé sur la côte ouest des États-Unis, a obtenu son indépendance et vit dans le respect le plus strict de l'environnement. Si Weston est très critique envers cette communauté écologiste qui tente de réduire par tous les moyens les émissions toxiques, il finit cependant par aimer ce pays qu'il décide de ne plus quitter. Car il ne peut qu'apprécier la qualité de vie à Ecotopia : « L'air et l'eau écotopiens sont partout clairs comme de l'eau de roche. La terre est bien entretenue et féconde. La nourriture est abondante, saine et aisément identifiable⁶⁸⁶ ». L'utopie présente ici, selon un modèle traditionnel (un étranger vient visiter les lieux et les commente en anthropologue), les qualités d'une terre qui pourvoit aux besoins que la société contemporaine ne parvient pas à combler. Dans les années 1970, *Ecotopia* apparaît comme un véritable contre-modèle du capitalisme et de l'ère industrielle postmoderne. Il est intéressant de noter par ailleurs que la zone géographique d'Ecotopia correspond à la Cascadie. Cette région, couvrant une partie de la côte canadienne ainsi que les états de l'ouest des États-Unis, se définit par sa biodiversité. Ce territoire oscille entre réalité, puisqu'il réfère à un espace existant, et utopie, puisqu'il n'existe pas en tant qu'état politique indépendant mais en tant que région auto-proclamée. Aussi Ecotopia est-elle proche des « utopies concrètes ». Outre *Ecotopia*, dont l'influence est importante, Jim Dwyer cite des auteurs anglophones tels qu'Ursula LeGuin⁶⁸⁷, Dorothy Bryant⁶⁸⁸ ou encore Doris Lessing⁶⁸⁹, qui ont toutes pour point commun d'avoir imaginé des mondes alternatifs.

Cependant, la plupart de ces œuvres datent des années 1970 à 1990. Il semble plus difficile de trouver, dans la littérature du début du XXI^e siècle, des utopies environnementales aussi influentes que celle d'*Ecotopia*. Pour Estienne Rodary et Mathias Lefèvre, les utopies sont mortes : « l'imagination utopique semble s'être flétrie dans l'attente d'un hypothétique renouveau printanier⁶⁹⁰ ». L'imagination d'un ailleurs serait coincée « entre les discours eschatologiques et la production marchandisée d'une utopie contrôlée⁶⁹¹ ». Jean-Paul

⁶⁸⁶ « Ecotopian air and water are everywhere crystal clear. The land is well cared for and productive. Food is plentiful, wholesome, and recognizable », Ernest Callenbach, *Ecotopia*, op.cit., p. 150.

⁶⁸⁷ Ursula Le Guin, *The Dispossessed : An Ambiguous Utopia*, New York, Harper & Row, 1974 ; ou *Always Coming Home*, New York, Harper & Row, 1985.

⁶⁸⁸ Dorothy Bryant, *The Kin of Ata Are Waiting for You* [1971], New York, Random House, 1997.

⁶⁸⁹ Doris Lessing, *Canopus in Argos*, New York, Alfred A. Knopf, 1979-1983.

⁶⁹⁰ Estienne Rodary et Mathias Lefèvre, « L'avenir est déjà parmi nous », *Ecologie & politique*, op.cit., p. 15-22, p. 17.

⁶⁹¹ Estienne Rodary et Mathias Lefèvre, *idem*. On repense ici à l'observation de François Gavillon sur les « Disneylands » et autres micro-utopies concrètes.

Deléage, s'il confirme que les utopies sont moins nombreuses, affirme en revanche qu'elles ne cesseront d'exister « [t]ant que l'espèce humaine vivra ou survivra dans la soumission politique et la peur panique du désastre écologique⁶⁹² ». En effet, bien qu'aucune de nos fictions ne constitue une œuvre utopique en soi, on constate que la plupart d'entre elles abordent des thèmes liés à l'utopie.

Le plus pertinent de ces thèmes est celui de l'insularité qui caractérise l'utopie. Comme le confirme Jean-Paul Engélibert : « Toutes les utopies narratives sont insulaires : si elles ne sont pas situées sur des îles *strico sensu*, elles s'établissent sur des territoires insularisés ou figurant des îles⁶⁹³ ». Le motif de l'île permet de marquer une rupture entre le monde connu des lecteurs et celui – purement fictif – que l'œuvre lui donne à découvrir. De ce fait, la clôture de l'espace utopique « en garantit l'inaltérabilité⁶⁹⁴ ». Or, dans les œuvres les plus réalistes de notre *corpus*, nous remarquons la reproduction de cette figure d'isolement géographique. On peut penser à l'île des anciens dans *People of the Whale* (« the island of ancestors⁶⁹⁵ »). Séparée de Dark River par l'océan, cette terre qui « [paraît] si verte depuis le continent⁶⁹⁶ » constitue un véritable *locus amoenus* qui n'a pas l'air menacé par les dérèglements environnementaux. Ses habitants sont des sages qui vivent en harmonie avec la nature, selon des pratiques ancestrales, et Thomas part y vivre à la fin du roman afin de retrouver un lien privilégié avec l'environnement.

Dans l'œuvre de Chevillard, l'île apparaît et disparaît comme un véritable motif qui, selon Dominique Faria, « ne donne pas lieu à une utopie proprement dite, mais plutôt à des passages au ton utopique⁶⁹⁷ ». De ce fait, le motif de l'île n'est pas présent dans *Oreille rouge* de Chevillard, à moins qu'on ne considère l'Afrique, ou du moins la vision qu'en a Albert Moindre, comme une île, terre isolée du reste du petit monde avec lequel il est familier. L'île est au cœur du récit dans le roman *Choir*. Elle y apparaît comme un véritable *locus horribilis*, que les habitants rêvent de fuir. La présence du motif de la fuite nous indique, comme le formule Dominique Faria, que « [l']attrait pour l'île déserte, chez Chevillard, semble ainsi découler d'un projet utopique de recommencement à zéro, de la possibilité de refaire

⁶⁹² Jean-Paul Deléage, « Utopies et dystopies écologiques », *op.cit.*, p. 43.

⁶⁹³ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, Paris, Classique Garnier, 2013, p. 63.

⁶⁹⁴ Jean-Paul Engélibert, *ibid.*, p. 61.

⁶⁹⁵ Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 101.

⁶⁹⁶ « [...] which looked so green from the mainland », Hogan, *idem*.

⁶⁹⁷ Dominique Faria, « L'île chez Chevillard : entre utopie et dystopie », dans Maria de Jesus Cabral et Ana Clara Santos (dir.), *Les Possibilités d'une île*, Paris, Éditions Pétra, « Des îles », janvier 2014, p. 309-324, p. 311.

l'histoire, de reprogrammer l'homme à partir de nouvelles consignes⁶⁹⁸ ». Aussi l'île figure-t-elle chez l'auteur l'incarnation du projet utopique.

Dans *La Possibilité d'une île*, la vie de Daniel1 change lorsqu'il se rend à Lanzarote pour y assister à son premier séminaire élohimate. Or cette île, dont le nom est aussi le titre d'un recueil de poèmes de Houellebecq, apparaît à Daniel1 comme un lieu idéal. Aussi se dit-il, après avoir autorisé la sauvegarde de son code génétique en vue d'un clonage prochain, que « [...] cette île au climat tempéré, égal, où l'ensoleillement et la température ne connaissent tout au long de l'année que des variations minimales, était bien l'endroit idéal pour accéder à la vie éternelle⁶⁹⁹ ». Lanzarote incarne donc bien l'espace où tout est possible, et où se dessinent des futurs plus radieux (dans le cas de Daniel1 qui est terrifié à l'idée de vieillir, il s'agit de la possibilité de devenir éternel). C'est d'ailleurs cette île que cherche, deux mille ans plus tard, Daniel25. Si ce qui le meut est véritablement la possibilité d'une île, il n'arrive pourtant pas à la rejoindre à la fin du roman. À défaut de finir ses jours sur l'île, il éprouve au moins un sentiment d'isolement « insulaire » : « l'univers était enclos dans une espèce de cocon ou de stase, assez proche de l'image archétypale de l'éternité⁷⁰⁰ ». Le néo-humain ne connaîtra que cette forme d'insularité.

Car isolement et insularité ne sont pas sans lien. Dans la trilogie *MaddAddam*, c'est le motif de l'isolement qui s'impose, notamment chez les Jardiniers de Dieu. Ceux-ci vivent reclus et cachés, selon un mode de vie respectueux de l'environnement qui rejette la société industrielle. On croit retrouver ici l'isolement communautaire formulé dans *l'Ecotopia* d'Ernest Callenbach, et qui trouve également un écho dans la structure exclusive et insulaire de la secte des Élohim. L'île figure donc dans nos œuvres à la fois littéralement comme espace isolé, mais également figurativement comme lieu de l'isolement et du communautarisme autarcique. Dans les deux cas, elle est le lieu de formulation de l'idéal d'un ailleurs.

Nos fictions contiennent donc des éléments utopiques qui formulent le désir d'ailleurs à travers l'imaginaire de l'île, d'un espace autre, d'une alternative à un monde devenu inhabitable. L'utopie pourrait être l'un des modes d'accès à cet imaginaire. Avec elle s'ouvre un second degré de la fiction (ou plutôt de la « fictivité », c'est-à-dire du caractère purement fictif de ce qui est raconté), puisque ce ne sont plus seulement les personnages et les situations

⁶⁹⁸ Dominique Faria, *ibid.*, p. 315.

⁶⁹⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 309.

⁷⁰⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 481.

qui sont fictifs, mais également le contexte général, le monde dans lequel évoluent nos personnages n'étant déjà plus tout à fait le nôtre.

II. Écrire demain

La formulation de l'idéal d'un ailleurs a par ailleurs tendance à pousser le récit vers le futur. En effet, il semble cohérent que les possibles se situent dans le temps à venir plutôt que dans le temps nostalgique du passé. Il est donc nécessaire de s'interroger sur le caractère projectif de certaines de nos œuvres, et notamment sur les enjeux d'une écriture du futur.

1) Les récits de projection : richesse thématique et problèmes génériques

Ce que l'emprunt par les fictions de l'Anthropocène au genre de l'utopie révèle, c'est que la fiction aspire à une écriture moins ancrée dans le réel. Elle permet une investigation des problématiques environnementales plus profonde encore, et ce justement *via* l'imagination. Celle-ci permet de se libérer des discours et de la pensée contemporains ou du moins de les transformer en possibles. L'écriture s'affranchit donc des scénarios déjà existants pour anticiper et créer de nouveaux possibles. Elle opère alors une émancipation de la « fictivité » consistant à détacher l'intrigue de situations ou de personnages réels. Cette émancipation peut s'expliquer par ce que Pierre Charbonnier appelle « une crispation morale collective dans notre rapport à l'avenir⁷⁰¹ », qui pourrait justifier le désir d'imaginer une sortie du présent et une projection dans l'avenir. Le terme « projection » vient du latin *projectio*, qui signifie « jeter en avant ». Or c'est bien de cela qu'il s'agit dans certaines de nos œuvres: se « projeter » au-delà de la catastrophe que l'ère contemporaine suspecte sans pouvoir être assurée qu'elle arrivera. La fiction se place alors dans le temps de ses conséquences pour en imaginer les formes. Atwood explique notamment que son écriture du futur traduit la capacité des hommes à imaginer l'avenir : « Je pense que notre habilité à penser symboliquement et aussi à se projeter dans le futur nous est naturelle⁷⁰² ».

⁷⁰¹ « Que peut la fiction face à la crise écologique ? », avec Pierre Charbonnier, Bertrand Guest et Émilie Hache, Conférence de France Culture enregistrée par la BPI, 14 mai 2014, [En ligne] URL : http://www.dailymotion.com/video/x1t5nmu_que-peut-la-fiction-face-a-la-crise-ecologique_news, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁰² « I think our ability to think symbolically and also to project into the future is another built-in. », Ed Finn, « An Interview With Margaret Atwood », *op.cit.*

Parmi nos œuvres, *La Possibilité d'une île* de Houellebecq et la trilogie *MaddAddam* d'Atwood opèrent ce saut dans l'avenir et cette déclinaison du degré de fictivité. D'autres œuvres peuvent par ailleurs également constituer des fictions de projection, telles que *Sans l'orang outan* de Chevillard, ou *Nos animaux préférés* de Volodine. Ces auteurs, en faisant opérer au récit un saut dans le futur, peuvent être dans une certaine mesure vus comme des prophètes au sens où l'entend Michel Deguy : « On pourrait recourir au vieux terme impressionnant de *prophétique*, s'il n'était trop fatigué par son emploi emphatique ; qu'on ramènerait alors à une sobre étymologie : le prophétisé est ce qui est *montré* à l'avance (*pro-phainesthai*⁷⁰³) ». Ce terme est d'autant plus intéressant que Houellebecq l'emploie en entretien : « On ne mesure pas, en effet, combien j'aime à me comporter en prophète amateur. Cela m'amuse autant que d'écrire de faux scénarios de films⁷⁰⁴ ». On entend donc ici le terme de « prophète » comme momentanément vidé de sa connotation religieuse pour signifier véritablement la délivrance d'un message sur ce qui est à venir. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer dans *La Possibilité d'une île* une courte mise en abyme où Daniel25 évoque les « prophéties » de la fin du XX^e siècle :

Reconstitution de tribus rurales ou urbaines, réapparition de cultes ou de coutumes barbares : la disparition des civilisations humaines, au moins dans sa première phase, ressembla assez à ce qui avait été pronostiqué, dès la fin du XX^e siècle, par différents auteurs de fiction spéculative⁷⁰⁵.

La mention de la « fiction spéculative » par Houellebecq permet de nous interroger sur l'un des problèmes majeurs que posent les fictions de projection, qui est celui de leur classement générique. En effet, le terme de fiction spéculative est emprunté à l'expression anglophone de « speculative fictions ». Elle désigne les œuvres qui imaginent des futurs possibles pour notre humanité. Ce terme est parfois traduit en France par « littératures de l'imaginaire ». Dans tous les cas, il désigne le récit fictif d'un monde qui n'est pas le nôtre, mais où (sur)vivent des hommes. Ces œuvres, parmi lesquelles on peut compter les romans de James Graham Ballard, Tom Coraghessan Boyle, Philipp K. Dick, Pierre Bordage ou René Barjavel participent – elles aussi, d'une anticipation du futur.

⁷⁰³ Michel Deguy, *Écologiques*, op.cit., p. 85.

⁷⁰⁴ Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq : "Je suis un prophète amateur" », *Le Nouvel Observateur*, n°2129, 25-31 août 2005, p. 16.

⁷⁰⁵ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 447.

Or ces récits d'anticipation sont souvent classés comme de la science fiction. Il nous paraît donc essentiel de nous demander si nos œuvres peuvent être considérées comme des romans de science-fiction. Selon Jean-Marc Ligny, ce genre rencontre aujourd'hui un succès notable : « Début de siècle incertain et angoisse de l'avenir obligent, la littérature de science-fiction a le vent en poupe⁷⁰⁶ ». Il remarque notamment la multiplication des supports des récits de science-fiction (« par le biais du cinéma, des jeux vidéo, de la BD⁷⁰⁷ ») et la popularité des thèmes que ceux-ci abordent. La science-fiction intéresse dans le contexte de crise, et la question de la proximité entre ce genre et nos œuvres doit se poser dans la mesure où nos auteurs nourrissent eux-mêmes cette ambiguïté générique. En effet, Houellebecq – qui n'est pourtant jamais cité comme un auteur de science-fiction – affirme s'être senti dans une « situation de science fiction⁷⁰⁸ » en écrivant *La Possibilité d'une île* depuis sa maison en Espagne, située sur un site balnéaire, pendant une période de hors-saison. Il se dit d'ailleurs « fan de science fiction » et avoue avoir lu des œuvres telles qu'« une trilogie de Jeffrey Ford, “Memoranda”, “l’Au-delà” et “Physiognomy” », ajoutant que « c'est de l'excellente SF⁷⁰⁹ [sic] ».

De façon plus explicite, Atwood se revendique comme auteure de science-fiction⁷¹⁰. Elle est également lectrice et critique de cette littérature, comme en témoigne son ouvrage *In Other Worlds : SF and the Human Imagination*⁷¹¹ où elle analyse les œuvres d'auteurs tels que Marge Piercy, Ursula Le Guin, Huxley ou Jonathan Swift⁷¹². Par ailleurs, la base de

⁷⁰⁶ Jean-Marc Ligny, « Petits hommes verts : La science fiction, littérature du présent », Savoirs CDI, Décembre 2001. [En ligne] URL : <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/index.php?id=1564#contenu>, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁰⁷ Jean-Marc Ligny, *idem*.

⁷⁰⁸ Jérôme Garcin, « Un entretien avec Michel Houellebecq : “Je suis un prophète amateur ” », *op.cit.*

⁷⁰⁹ Jérôme Garcin, *idem*.

⁷¹⁰ On pourrait entamer ici une réflexion sur la question de la légitimité littéraire de certains genres. En effet, quand une auteure canadienne aussi influente que Margaret Atwood se revendique de la science-fiction, il semble difficile d'imaginer un auteur français comme Houellebecq en faire de même. De la même façon, on imagine mal des critiques français classer un roman de Houellebecq dans le genre de la science-fiction, quand ce classement paraîtrait moins problématique pour les critiques canadiens, et à plus forte raison, anglophones.

⁷¹¹ Atwood, *In Other Worlds : SF and the Human Imagination*, Londres, Virago, 2011.

⁷¹² Elle y propose notamment une distinction entre « speculative fiction » et science fiction, qu'elle résume en entretien en ces termes : « La fiction spéculative évoque ce que nous pourrions véritablement faire. La science fiction est ce que nous ne verrons probablement pas. On peut en retrouver l'héritage : la science fiction descend de *La guerre des mondes* de George Orwell ; la fiction spéculative vient de *Vingt Mille lieux sous les mers* de Jules Verne ». (« Speculative fiction encompasses that which we could actually do. Sci-fi is that which we're probably not going to see. We can do the lineage: Sci-fi descends from H.G. Wells' *War of the Worlds*; speculative fiction descends from Jules Verne's *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. »), Scott Thill, « Margaret Atwood, Speculative Fiction's Apocalyptic Optimist », *Wired.com*, 20 octobre 2009. [En ligne] URL : <http://www.wired.com/2009/10/margaret-atwood-speculative-fictions-apocalyptic-optimist/>, consulté le 21 avril 2016. Nous ne nous attarderons pas ici sur cette distinction pourtant très intéressante afin de concentrer notre propos sur le problème générique posé par nos œuvres

données en ligne ISFDB (Internet Science Fiction Data Base⁷¹³), qui recense toutes les œuvres considérées comme appartenant aux littératures de l’imaginaire (ou « speculative fictions »), inclut dans son classement la trilogie d’Atwood et *La Possibilité d’une île*. L’ambiguïté est donc attestée.

Les fictions de projection révèlent une véritable porosité des genres. Celle-ci pourrait s’expliquer par la fusion récente entre la réalité et certains scénarios de science-fiction. Car il semble que les œuvres de science-fiction paraissent de plus en plus réelles, ou que la réalité se rapproche de la science-fiction. C’est ce qu’affirment Gerry Canavan et Kim Stanley Robinson :

Même aujourd’hui, les débats contemporains sur la réalité du changement climatique et le besoin urgent de nouvelles formes de production d’énergies se terminent encore souvent par les accusations qu’un parti ou l’autre se perd dans la “science fiction”, et pas dans “le fait scientifique” ; le souci implicite étant qu’il nous est de plus en plus difficile de faire la différence entre les deux. De nombreuses façons – et beaucoup d’entre elles sont souvent perturbantes – la science-fiction ressemble de moins en moins à de la “fiction”, et plus à quelque chose comme la fine frontière du futur qui se glisse dans le présent⁷¹⁴.

Alors que l’état avancé de dégradation de notre environnement nous fait envisager les pires scénarios pour l’avenir, il n’est pas surprenant que la science-fiction s’invite dans le débat. Mais cette irruption du fictif (et du plus haut degré de fictivité) dans le réel est problématique : elle semble repousser les limites du vraisemblable⁷¹⁵. Or il nous semble que la clé de voûte de cette porosité des genres littéraires soit la notion de vraisemblance.

Le genre de la science-fiction se distingue souvent par l’évocation d’innovations techniques et scientifiques qui ne constituent pas de simples outils pour les personnages mais

⁷¹³ ISFDB, [En ligne] URL : <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?31203>, consulté le 21 avril 2016.

⁷¹⁴ « Even now, contemporary debates over the reality of climate change and the urgent need for renewable forms of energy productions still frequently break down into accusations that one party or the other is dabbling in “science fiction”, not “science fact” ; implicit in the petty sniping is the concern that it is increasingly hard for us to tell the difference between the two. In many ways – and many of them quite disturbing – SF looks less and less like “fiction” at all, and something more like the thin edge of the future as it breaks into the present », Gerry Canavan et Kim Stanley Robinson, *Green Planets ; Ecology and Science Fiction*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2014, p. X. Notre traduction.

⁷¹⁵ On pense ici particulièrement aux scénarios étudiés dans la discipline scientifique de la géo-ingénierie (tels que la fertilisation de l’océan par le fer), ou encore à la revendication de la lecture d’ouvrages de science-fiction comme d’une inspiration par certains membres de la NASA.

qui symbolisent un bouleversement majeur dans la période future imaginée⁷¹⁶. S'il est bien question, chez Houellebecq et Atwood, d'innovations scientifiques majeures (liées le plus souvent aux manipulations génétiques), on note cependant qu'elles ne correspondent pas tout à fait à la catégorie de la science-fiction dans la mesure où le degré diégétique d'investissement du possible n'y est pas aussi élevé que dans les œuvres de science-fiction. En effet, le cadre diégétique de nos œuvres est toujours semi-réaliste : il part de la réalité contemporaine (avec son système capitaliste, ses fast-foods, ses gratte-ciel, etc.,...) pour imaginer un futur plausible. Cette appartenance duelle (d'une part à un monde réaliste et d'autre part à une projection fantastique) est formellement attestée chez Houellebecq et Atwood dans le jeu de va-et-vient narratif entre deux temporalités. On comprend donc que nos auteurs expriment un attachement à la vraisemblance et à la plausibilité du futur imaginé. Dans un entretien, Atwood affirme d'ailleurs cet attachement : « Je suis exigeante sur ce point, si je place quelque chose dans le futur, il faut que ce soit cohérent avec tout ce que j'y ai déjà placé, et il faut aussi que ce soit plausible. Il faut que ce soit quelque chose qui pourrait véritablement se passer⁷¹⁷ ».

Si les mondes projectifs imaginés par Atwood et Houellebecq revêtent bien un aspect mythopoïétique (c'est-à-dire qu'ils entrent dans un deuxième degré de fictivité en détachant les lecteurs du monde qu'ils connaissent déjà), ces auteurs n'ont cependant pas créé entièrement le monde qu'ils décrivent (il n'y figure pas de nouvelle cosmogonie, ni de nouvelle mythologie). Leur ancrage reste donc dans une certaine mesure réaliste. Chez Chevillard, la proximité de l'écriture avec le genre de la science-fiction vient d'un goût pour la confusion. Il avoue d'ailleurs ce plaisir à mêler les genres entre eux : « Il me convient de créer plutôt un certain désordre⁷¹⁸ », affirme-t-il à propos du genre hybride de ses œuvres⁷¹⁹. Sur le sujet, Dominique Viart tranche et affirme que « la littérature spéculative de Chevillard ne se range pas au rayon de la science-fiction, [...] ce même si ses spéculations logiques se

⁷¹⁶ Ce critère évident apparaît toutefois aujourd'hui réducteur : « Si cette conception de la science-fiction comme une littérature didactique liée à la notion du progrès, offrant une extrapolation sur le futur à partir des connaissances scientifiques et techniques d'une époque a permis de délimiter un premier *corpus* d'œuvres, elle est rapidement devenue trop étroite », Jacques Baudou, *La science-fiction*, Paris, « Que sais-je », Presses Universitaires de France, 2003, p. 8.

⁷¹⁷ « I'm picky about those things, and if I put something in the future, it has to be consistent with everything else that's there and also has to be plausible. It has to be something that could actually happen », Ed Finn, « An Interview with Margaret Atwood », *op.cit.*

⁷¹⁸ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », entretien avec Aline Girard, Luc Ruiz et Alain Schaffner, 22 septembre 2006, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, Université de Picardie Jules Verne. [En ligne] URL : https://www.upicardie.fr/jsp/fiche_pagelibre.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=26967610&LANGUE=0. Le lien ne fonctionne plus lors de la consultation du 10 février 2016.

⁷¹⁹ Nous revenons sur ce point dans le chapitre 9.

fondent sur nombre de connaissances scientifiques, déplacées ou détournées à son profit⁷²⁰ ». Selon lui, les œuvres de l'auteur prodiguent, plutôt que des fictions, « [...] un inventaire des possibles, un jeu de substitutions et de renversements⁷²¹ » qui empêche un tel classement générique.

Nous comprenons donc qu'on ne peut affirmer que les œuvres projectives de Houellebecq, d'Atwood et de Chevillard sont des œuvres de science-fiction. La complexité de la question du classement générique dans une ère où les frontières entre réel et fiction semblent se déplacer est toutefois évidente.

2) De l'utopie à l'ailleurs post-apocalyptique

Les œuvres de notre *corpus* qui montrent ce désir de projection dans un futur se caractérisent par ailleurs par le récit d'évènements et de situations sombres. En effet, la projection, dans nos œuvres, prend ses distances avec le caractère positif des écotopies comme celle d'Ernest Callenbach et font appel à l'imaginaire post-apocalyptique.

Celui-ci rencontre depuis quelques décennies un succès important dans de nombreux domaines. Que ce soit dans les arts plastiques, au cinéma, dans la bande-dessinée ou dans l'univers vidéo-ludique, dans les sciences dites exactes mais aussi en littérature, il semble s'imposer et être décliné sous des formes diverses. Il décrit la période qui suit une catastrophe finale ainsi que l'émergence d'un monde défaillant car dépeuplé et marqué par la destruction. Il est donc toujours question dans les récits post-apocalyptiques d'un dérèglement de la normalité. On peut aisément relever dans l'imaginaire post-apocalyptique le paradoxe qui existe en son cœur : il constitue un récit sur un monde qui n'est plus. Or comment parler de ce qui n'existe plus ? La complexité de cet imaginaire semble justement résider dans cette tension entre le néant et l'imaginaire du néant.

Cet imaginaire du pire serait à lier à la crise environnementale et à la peur eschatologique qu'elle génère. Il semblerait en effet que notre époque se sente proche de la fin de l'existence humaine, ce qui la pousserait à envisager à la fois la fin du monde (l'apocalypse, prise dans un sens large), mais également (et paradoxalement) ce qui suivra après cette fin. Il faut cependant noter que l'idée selon laquelle notre ère traverserait une crise

⁷²⁰ Dominique Viart, « Littérature spéculative », dans Bruno Blanckeman, Tiphaine Samoyault, Dominique Viart et Pierre Bayard, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 59-92, p. 91.

⁷²¹ Dominique Viart, *idem*.

plus grave qu'aucune autre précédente est contestée. Frank Kermode affirme notamment dans *The Sense of an Ending*⁷²² que l'intérêt contemporain pour le sujet apocalyptique est à lier à un effet de millénarisme, et que le passage d'un millénaire à un autre est assez systématiquement bouleversé par des inquiétudes eschatologiques. Frank Kermode ne pense donc pas que notre ère soit plus particulièrement touchée par la menace eschatologique : « Nous pensons notre propre crise comme étant prééminente, plus préoccupante, plus intéressante que les autres crises⁷²³ ». Dans *La Pensée-paysage*, Michel Collot semble également vouloir prendre ses distances avec le catastrophisme anxiogène dont se nourrit notre époque :

On a beaucoup parlé d'une fin de l'histoire, et pourtant elle continue de se faire sous nos yeux tous les jours ; il s'agit plutôt de la crise d'une certaine conception de l'histoire dominée par les idées de progrès, de rupture et de révolution, qui ont marqué le devenir de l'art et des sociétés modernes⁷²⁴.

Selon Michel Collot, nous ne sommes pas tant menacés par la fin de notre humanité que par la fin de celle-ci telle qu'elle existe depuis la modernité. La fin du monde serait donc plutôt à comprendre comme la fin du monde *tel que nous le connaissons*.

Cependant, on ne peut nier que le siècle passé a été traumatisant et qu'il peut expliquer l'ampleur du sentiment de crise contemporain. La tendance à imaginer l'état de notre monde après sa fin pourrait donc venir du lourd héritage du XX^e siècle. En effet, avec ses génocides, ses explosions nucléaires et ses événements tragiques accidentels ou non (de l'explosion de Tchernobyl à l'attentat du 11 septembre 2001), le dernier siècle semble avoir fait naître une inquiétude dans les esprits. Dans ce contexte, la menace eschatologique est si forte qu'elle encouragerait le développement d'un imaginaire apocalyptique et post-apocalyptique. Christophe Meurée confirme cette hypothèse, notant que

La seconde moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e, encore marqués par les catastrophes planétaires que furent les camps et la bombe

⁷²² Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.

⁷²³ « We think of our own crisis as pre-eminent, more worrying, more interesting than other crises », Frank Kermode, *ibid.*, p.95. Notre traduction.

⁷²⁴ Michel Collot, *La Pensée paysage, op.cit.*, p. 66.

atomique, perçoivent peut-être avec plus d'acuité que d'autres époques la dimension de l'apocalypse à nos portes⁷²⁵.

Cette hypothèse selon laquelle les événements du siècle précédent ont largement contribué à nourrir l'imaginaire post-apocalyptique est évoquée par d'autres critiques littéraires. Dominique Viart remarque notamment l'émergence d'« [u]ne littérature [...] qui installe l'avenir dans la rémanence du cauchemar issu de la Seconde Guerre mondiale et ses conséquences⁷²⁶ ». Selon Dominique Viart, les événements les plus violents du XX^e siècle ont créé un traumatisme important dans l'imaginaire collectif : « Dès lors, comment ne pas penser l'avenir sous les formes les plus sombres⁷²⁷? ». Si Dominique Viart évoque en particulier les traumatismes de la Seconde Guerre Mondiale, Jean-Paul Engélibert mentionne quant à lui l'explosion de la bombe nucléaire à Hiroshima : « Dès lors que nous avons conçu des bombes capables de détruire l'humanité sans que rien n'en reste il est devenu impossible de penser, comme Hegel et sa postérité, que l'esprit se réaliserait dans l'histoire⁷²⁸ ». Pierre Schoentjes établit également un lien entre l'histoire du siècle passé et l'émergence d'une littérature soucieuse de l'environnement dont l'angoisse serait liée précisément à cet héritage. Aussi note-t-il qu'au cours du XX^e siècle, « [d]'une part, la menace nucléaire oblige à prendre conscience du fait que la vie sur Terre n'est peut-être pas éternelle ; de l'autre, les leçons tirées de l'univers concentrationnaire conduisent à imaginer pour l'homme une nouvelle place dans le monde, qui n'est plus celle que lui assignait l'humanisme traditionnel⁷²⁹ ». L'histoire violente du siècle passé ainsi que les faits avérés que sont la dégradation du monde par les hommes et l'avancée très rapide du progrès technique semblent avoir fait basculer les consciences dans une période de toute-conscience eschatologique.

Par exemple, on note la construction tout à fait révélatrice aux États-Unis, peu après le début de la guerre froide, de « l'horloge de l'Apocalypse » (« Doomsday Clock »). Cette horloge conceptuelle symbolise, en présentant un décompte vers minuit, la gravité des dangers qui pèsent actuellement sur l'humanité. À ce jour, elle affiche minuit moins trois minutes (minuit étant l'heure de la fin de l'humanité). Et si, jusqu'ici, les dangers nucléaires étaient les plus menaçants pour l'humanité, ils sont en passe d'être dépassés par les dangers

⁷²⁵ Christophe Meurée, « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », dans Christophe Meurée (dir.), « Le sujet apocalyptique », *Interférences littéraires*, Université Catholique de Louvain, n°5, novembre 2010, p. 8.

⁷²⁶ Dominique Viart, « L'apocalypse...et après », dans *La Littérature française au présent*, op.cit., p. 194.

⁷²⁷ Dominique Viart, *ibid.*, p. 193.

⁷²⁸ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 11.

⁷²⁹ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, op.cit., p. 60.

environnementaux, dans la mesure où le réchauffement climatique est désormais une préoccupation majeure pour la survie de l'humanité. Vittorio Hösle résume en affirmant que le XX^e siècle a fait naître « la possibilité de l'apocalypse⁷³⁰ », c'est-à-dire qu'elle a transformé un thème jusqu'ici fictif en une réalité potentielle.

Outre l'héritage écrasant et traumatisant du XX^e siècle, le sentiment eschatologique vient de la crise environnementale elle-même, dont la gravité est difficilement contestable. Dans *Eaarth*⁷³¹, Bill McKibben remarque que nous nous obstinons à croire que le monde dans lequel nous vivons est seulement menacé par les conséquences de la crise environnementale, mais pas profondément bouleversé. Pourtant, le monde a véritablement changé, et « [n]ous ne vivons plus désormais sur cette planète⁷³² ». Selon Bill McKibben, dont l'argumentaire abonde de statistiques et de faits démontrant que les multiples catastrophes menaçant la Terre ont déjà eu lieu, la planète sur laquelle nous vivons est une nouvelle planète, qu'il rebaptise « Eaarth ». Le doublement de voyelle, qui pourrait paraître anodin, souligne en fait le changement à la fois radical et discret de la Terre dont nos sociétés sont témoins : « Elle a toujours l'air suffisamment familière [...] Mais elle est aussi suffisamment étrange pour nous rappeler en permanence comment nous avons profondément altéré le seul endroit que nous ayons jamais connu⁷³³ ». Bill McKibben insiste sur le fait que la planète où nous vivons est déjà un ailleurs, mais un ailleurs cauchemardesque : « Nous avons voyagé vers une autre planète, propulsés par une explosion de dioxyde de carbone. Cette nouvelle planète, comme c'est souvent le cas dans la science-fiction, ressemble plus ou moins à la nôtre mais ne l'est clairement pas⁷³⁴ ». Ainsi, l'écologiste insiste sur le fait que le cauchemar que nos sociétés redoutent est déjà en train de se dérouler. L'imaginaire du pire est donc profondément lié à la crise environnementale contemporaine. L'urgence qui caractérise notre époque inspire le même sentiment eschatologique que celui qui nourrit l'imaginaire post-apocalyptique.

De ce fait, les œuvres qui évoquent la crise environnementale révèlent un intérêt particulier pour le sujet eschatologique. Dans *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell consacre un chapitre à « l'apocalyptique environnemental » (« environmental apocalypticism »), sujet si pertinent qu'il constitue selon lui une « master metaphor », une

⁷³⁰ Vittorio Hösle, *philosophie de la crise écologique*, op.cit., p. 30.

⁷³¹ Bill McKibben, *Eaarth : Making a Life on a Tough New Planet*, New York, Henry Holt and Company, 2010.

⁷³² « *But we no longer live on that planet* », Bill McKibben, *ibid.*, p. 1. Notre traduction.

⁷³³ « *It still looks familiar enough – [...]. But it's odd enough to constantly remind us how profoundly we've altered the only place we've ever known* », Bill McKibben, *ibid.*, p. 3.

⁷³⁴ « *We have traveled to a new planet, propelled on a burst of carbon dioxide. That new planet, as is often, the case in science fiction, looks more or less like our own but clearly isn't* », Bill McKibben, *ibid.*, p. 45.

métaphore supérieure aux autres dans l'imaginaire : « [l']Apocalypse est la métaphore maîtresse la plus puissante que l'imaginaire contemporain de l'environnement ait à sa disposition⁷³⁵ ». Comme l'observe Alain Suberchicot : « Il est vrai que la littérature de l'écologie est une littérature de fin du monde. La fin du monde n'est jamais sûre, mais la déploration intéresse toujours. La littérature de l'écologie a trouvé l'héritage en quoi se fonder⁷³⁶ ». Aussi établit-il le lien entre ce qu'il appelle « la littérature d'environnement » et la rêverie post-apocalyptique :

La littérature d'environnement donne un monde envisagé comme proche de sa fin. Elle relève d'une imagination automnale. Le monde est mort, et il n'est pas sûr qu'il renaisse à la prochaine saison. Nous avons enfanté un monde acyclique. La littérature d'environnement est un *regressus ad infinitum*⁷³⁷.

La littérature évoquant les problématiques environnementales serait donc teintée d'une couleur « automnale » puisqu'elle évoquerait très souvent la désolation d'un monde que l'on ne peut plus sauver, et le désir vain de revenir en arrière. Ces deux thèmes sont si proches l'un de l'autre qu'ils peuvent se confondre. Hicham-Stéphane Afeissa lie directement la matière post-apocalyptique à l'environnement, et notamment au champ de l'éthique environnementale. Il s'étonne notamment que cette dernière ne se soit pas intéressée à l'angoisse eschatologique en France, notant qu'aux « [...] États-Unis, l'inquiétude apocalyptique en éthique environnementale apparaît dès les années 70⁷³⁸ ». Par contraste, il remarque une « vaste littérature [...] d'inspiration apocalyptique⁷³⁹ » parmi les textes littéraires abordant les problématiques environnementales (il évoque Cormac McCarthy, Éric Chevillard, Christophe Paulie ou encore Mary Shelley). Selon le philosophe, les deux thématiques sont bien liées et fonctionnent ensemble. Christian Chelebourg valide cette hypothèse, même s'il nuance le propos en affirmant que l'écriture environnementale porte un intérêt plus profond à la modification de l'*oikos* : « Plutôt acquise dès l'origine dans les récits post-apocalyptiques, et reléguée au rang de décor, elle est au cœur de l'intrigue dans les

⁷³⁵ « Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal », Lawrence Buell, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p. 285. Notre traduction.

⁷³⁶ Alain Suberchicot, *Littérature et environnement, op.cit.*, p. 13.

⁷³⁷ Alain Suberchicot, *ibid.*, p. 21.

⁷³⁸ Hicham-Stéphane Afeissa, « Imaginaire du dernier homme et éthique environnementale », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique* n° 17, Hiver 2012, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 33-46, p. 33.

⁷³⁹ Hicham-Stéphane Afeissa, *ibid.*, p. 35.

écofictions et passe au premier plan⁷⁴⁰ ». L'écriture qui joint entre elle les problématiques de l'*oikos* et l'imaginaire post-apocalyptique est nommée par Christian Chelebourg l'« écoapocalypse⁷⁴¹ », terme permettant de formuler explicitement la fusion.

L'imaginaire post-apocalyptique est prédominant dans les œuvres de projection car – dans le contexte contemporain de crise environnementale – il semble plus aisé d'imaginer l'avenir des hommes sous les traits les plus obscurs. En ce sens on doit observer le basculement de l'imaginaire utopique vers l'imaginaire de la contre-utopie, ou de la dystopie. À ce propos, Jean-Paul Deléage cite notamment les œuvres d'Orwell, Huxley, ou de Bradbury :

Ce siècle a été vécu par des millions d'individus comme un siècle tragique, sous la lumière noire d'utopies exprimant le désespoir face à la destruction de tout lien social et des formes les plus élémentaires de liberté par des pouvoirs réellement totalitaires en se parant des vertus de la science⁷⁴².

La projection fictive ne suit donc plus le modèle de l'utopie, mais plutôt son opposé : à l'inverse d'un modèle sociopolitique idéal, ce sont les états totalitaires qui sont représentés ; et à l'inverse d'un *locus amoenus* permettant un lien harmonieux entre les hommes et la nature, c'est le *locus terribilis* qui s'installe comme environnement des survivants de la catastrophe. Cet imaginaire contre-utopique, ou dystopique, permet de cristalliser les enjeux de la crise environnementale contemporaine. Comme l'affirme Jean-Marc Gouanvic, « [l]es dystopies, aussi appelées anti-utopies ou contre-utopies, décrivent la société humaine de l'avenir dans un état de crise qui est l'hyperbole du présent⁷⁴³ ».

3) In dubio, pro malo.

On peut toutefois s'interroger sur les fonctions d'une telle écriture. Lorsqu'il s'exprime sur les dangereuses avancées technologiques humaines du dernier siècle, Hans Jonas observe une « heuristique de la peur », affirmant que « [s]eule la prévision de la

⁷⁴⁰ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 44.

⁷⁴¹ Christian Chelebourg, *ibid.*, p. 48.

⁷⁴² Jean-Paul Deléage, « Utopies et dystopies écologiques », *op.cit.*, p. 35.

⁷⁴³ Jean-Marc Gouanvic, *La Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 34.

déformation de l'homme nous fournit le concept de l'homme qui nous permet de nous en prémunir⁷⁴⁴ ». Empruntant l'expression latine « *in dubio, pro malo* », « dans le doute, attends-toi au pire », Hans Jonas préconise, pour se protéger des dangers que représentent les avancées techniques contemporaines, de se concentrer sur la possibilité du pire plutôt que du meilleur : « [...] en matière d'affaires d'un certain ordre de gravité – celles qui comportent un potentiel apocalyptique – on doit accorder un plus grand poids au pronostic de malheur qu'au pronostic de salut⁷⁴⁵ ». On observe ici la démarche inverse de celle de Gaston Bachelard qui, parlant de la maison, refusait de se concentrer sur des images négatives qu'il trouvait moins « attirantes⁷⁴⁶ ». Il semble désormais important d'imaginer ce que les catastrophes qui existent aujourd'hui en puissance pourraient infliger aux hommes, et comment ceux-ci pourraient y survivre. Selon Hans Jonas, l'habilité à imaginer le futur, même le pire, et surtout le pire, constitue un vrai repère : « Qu'est-ce qui peut servir de boussole ? L'anticipation de la menace elle-même⁷⁴⁷ ! ». L'imaginaire post-apocalyptique, qui prévoit justement cette « déformation de l'homme », et plus précisément sa disparition quasi-complète, peut donc être analysé comme un moyen « de se prémunir » de la réelle potentialité eschatologique qui nous menace.

Or cette fusion peut recouvrir plusieurs fonctions. Si Christian Chelebourg remarque d'abord que « [l]'angoisse apocalyptique relaie [...] les appréhensions écologiques⁷⁴⁸ [...] », il semble que l'utilisation du contexte post-apocalyptique pour évoquer la crise environnementale permette d'entamer une véritable réflexion sur cette crise et sur notre époque. En effet, Stéphanie Posthumus affirme que « [c]'est le pouvoir du genre dit "apocalyptique" de nous faire réfléchir sur le sort de l'humanité⁷⁴⁹ ». La projection que nous évoquons n'est donc pas purement fictive, elle est également rétrospective, le saut dans le futur permettant paradoxalement un retour sur notre mode de vie actuel et passé. Et le biais fictif, loin d'être anecdotique, constitue la porte d'entrée de cette réflexion, comme le rappelle Jean-Paul Engélibert :

En particulier, les fictions de la fin du monde, en représentant l'histoire comme achevée, l'agir humain dépassé, rendu impossible ou

⁷⁴⁴ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 16.

⁷⁴⁵ Hans Jonas, *ibid.*, p. 79.

⁷⁴⁶ Voir le chapitre 2, p. 136.

⁷⁴⁷ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 16.

⁷⁴⁸ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 115.

⁷⁴⁹ Stéphanie Posthumus, « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s)*, op.cit., p. 15-32, p. 30.

inopérant, inventent une forme de tragédie contemporaine qui place l'humanité non sous l'œil de Dieu, mais sous son propre regard critique et (fictivement) rétrospectif⁷⁵⁰.

Le motif post-apocalyptique permet donc d'accentuer la réflexion en cours sur notre monde en crise dans la mesure où il met en place virtuellement les possibles en puissance, il déroule et révèle (rappelons qu'« apocalypse » signifie étymologiquement « révélation ») aux hommes la complexité de leur rapport au monde. Mais cette réflexion contemporaine, qui soulève une fois encore la question de la culpabilité, n'invoque plus Dieu (car au XX^e siècle, « Dieu est mort⁷⁵¹ »), mais bien les hommes, seuls responsables de la catastrophe à venir. Or la fiction est le mode d'écriture le plus à même de provoquer cette réflexion dans la mesure où elle peut investir les possibles futurs d'une humanité en danger. Laurence Pagacz affirme à ce propos que la fiction est souveraine dans l'exercice de réflexion sur le futur :

L'apocalypse est le reflet des inquiétudes de notre temps et une exhortation au changement : la description de notre propre monde, secoué par la crise écologique et les problèmes liés aux mégapoles, se réalise par le biais de mondes fictifs⁷⁵².

La fiction, en évoquant la problématique environnementale dans un contexte post-apocalyptique, permet donc d'explorer des possibles pour notre planète menacée.

Or on remarque bien dans certaines de nos œuvres une projection fictive post-apocalyptique et dystopique. Il faut cependant noter qu'elles ne se prêtent pas à une analyse de l'imaginaire post-apocalyptique aussi bien les unes que les autres. En effet, *People of the Whale*⁷⁵³ et *Oreille rouge*⁷⁵⁴ ne peuvent être désignées comme des œuvres de projection. Elles peuvent être analysées, au mieux, comme étant « pré-apocalyptiques », c'est-à-dire qu'elles décrivent l'état d'urgence dans lequel notre humanité se trouve actuellement. Elles se situeraient alors dans un autre temps de la catastrophe : celui où elle n'est pas encore advenue, et pendant lequel elle n'existe qu'en puissance. Cela ne nous empêche pas cependant de faire appel ponctuellement à ces œuvres pour observer comment s'y articule l'écriture de la

⁷⁵⁰ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 10.

⁷⁵¹ Voir le chapitre 7.

⁷⁵² Laurence Pagacz, « Apocalypse écologique dans le roman du XX^e siècle : *Ravage* de Barjavel et *La leyenda de los soles* de Aridjis », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s)*, op.cit., p. 47-63, p. 61.

⁷⁵³ L'écriture de Hogan traduit plutôt la rupture contemporaine entre les hommes et leur *oikos* que nous avons déjà évoquée dans le chapitre 2.

⁷⁵⁴ Pour ce chapitre, il nous semble plus pertinent de nous concentrer sur l'autre œuvre de Chevillard, *Sans l'orang outan*.

catastrophe à venir. D'autres œuvres du *corpus* permettent en revanche une analyse intéressante de l'imaginaire post-apocalyptique. Aussi le roman de Houellebecq s'ouvre-t-il sur le scénario suivant :

Je suis dans une cabine téléphonique, après la fin du monde. [...] On ignore si d'autres personnes ont survécu, ou si mes appels ne sont que le monologue d'un désaxé. [...] Il n'y a ni jour, ni nuit ; la situation ne peut pas avoir de fin⁷⁵⁵.

Ce mystérieux *incipit* est en fait une fable imaginée par la journaliste allemande Harriet Wolff au début d'un entretien avec Houellebecq. Cet exercice a été, pour l'auteur, « [...] le vrai point de départ de *La Possibilité d'une île*. La vie éternelle dans une cabine téléphonique⁷⁵⁶... ». L'écriture du roman a donc été motivée par un scénario de projection dans un futur post-apocalyptique. Dans *La Possibilité d'une île*, le récit post-apocalyptique, porté par Daniel24 puis Daniel25, représente la moitié du récit (Daniel1 s'exprime dans 28 chapitres, alors que les néo-humains prennent la parole dans 29 chapitres – l'épilogue adoptant uniquement le point de vue de Daniel25). Les néo-humains vivent en effet dans un monde post-apocalyptique qui a subi de nombreuses catastrophes environnementales mais aussi humaines ayant peu à peu annihilé l'humanité. Le roman décrit comment le monde extérieur est entièrement détruit, notamment dans l'épilogue où Daniel25 sort pour la première fois de la pièce où il était enfermé. Stéphanie Posthumus affirme d'ailleurs explicitement le lien qui existe entre deux des romans de Houellebecq, *Les Particules élémentaires* et *La Possibilité d'une île*, affirmant que « ce sont les seuls dans l'œuvre de Houellebecq à aborder le thème de la fin de l'espèce humaine et à explorer le genre post-apocalyptique⁷⁵⁷ ».

De la même façon, on remarque chez Atwood un goût prononcé pour le thème post-apocalyptique, comme le note Scott Thill : « Atwood [...] a un don troublant quand il s'agit d'investir le futur incertain de l'humanité et de prédire le déclin culturel, scientifique et sociopolitique des hommes⁷⁵⁸ ». En effet, l'intégralité de la trilogie *MaddAddam* s'attache à

⁷⁵⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁵⁶ Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq: "Je suis un prophète amateur" », *op.cit.*

⁷⁵⁷ Nous gardons nos distances sur la désignation du post-apocalyptique comme d'un genre, que nous abordons davantage comme un thème transversal. Stéphanie Posthumus, « Les Enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *French Studies*, n°68, volume 3, juillet 2014, p. 359-376, p. 363.

⁷⁵⁸ « Atwood [...] has an uncanny knack for tapping into humanity's uncertain future and predicting mankind's cultural, scientific and sociopolitical falls from glory », Scott Thill, « Margaret Atwood, *Speculative Fiction's Apocalyptic Optimist* », *op.cit.*

décrire un monde détruit à la fois par les excès humains et par des catastrophes environnementales. Dans une mise en abyme, la voix narrative évoque d'ailleurs l'intérêt des hommes pour les récits post-apocalyptiques :

Les spéculations sur ce que le monde deviendrait une fois que les humains en auraient perdu le contrôle avaient été – il y a longtemps, et brièvement – une forme malsaine de divertissement populaire. Il y avait même eu des émissions de télé sur le sujet, avec des images générées par ordinateur de daims broutant dans Times Square et des experts expliquant en long et en large toutes les erreurs commises par l'espèce humaine, qui n'avait que ce qu'elle méritait⁷⁵⁹.

Or les images post-apocalyptiques décrites par la voix narrative correspondent au projet tout entier de l'écriture de la trilogie, qui consiste à imaginer un *oikos* devenu inhabitable pour les humains. Par ailleurs, l'univers décrit par Atwood est également divisé en deux temporalités : d'un côté les souvenirs d'un monde pré-apocalyptique et dystopique et de l'autre le futur post-apocalyptique qui suit l'attaque biochimique de Crake. La césure entre ces deux temporalités est bien marquée, par exemple, par la double identité du premier personnage de la trilogie, Jimmy (ou Snowman, puisqu'il adopte une nouvelle identité après la catastrophe).

Dans *Sans l'orang-outan*, le passage post-apocalyptique est moins important puisqu'il ne représente qu'une des trois parties du texte (partie II), soit 62 pages sur la totalité des 187 pages (environ un tiers du roman). S'il n'est pas dominant en quantité, il semble pourtant qu'il faille lui accorder une importance qualitative particulière, comme le suggère Jean-Baptiste Harang : « Le récit est un triptyque dont les volets extérieurs une fois repliés ne recouvriront jamais le panneau central, ils sont trop courts et c'est tant mieux car du milieu comme du reste il n'y a rien à cacher⁷⁶⁰ ». Dans cette partie, la voix narrative, qui s'exprime à travers un « nous » mystérieux⁷⁶¹, décrit le monde après la disparition des deux derniers orangs-outans. Celui-ci est détruit et envahi par le sable, et l'humanité, considérablement réduite, vit – inconsolable – dans un univers désenchanté qui ressemble à un purgatoire. La troisième partie, quant à elle, envisage des solutions pour sortir de cette apocalypse. Guilhem

⁷⁵⁹ « Speculations about what the world would be like after human control of it ended had been – long ago, briefly – a queasy form of popular entertainment. There had been online TV shows about it : computer-generated landscape pictures with deer grazing in Times Square, serves-us-right finger-wagging, earnest experts lecturing about all the wrong turns taken by the human race », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 32 (VO), p. 55-56 (VF).

⁷⁶⁰ Jean-Baptiste Harang, « Chevillard, le chant du guépard », Libération.fr, 3 février 2005, [En ligne] URL: http://www.liberation.fr/livres/2005/02/03/chevillard-le-chant-du-guepard_508385, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁶¹ Voir le chapitre 6.

Menanteau établit un lien avec cet épisode et la littérature de science-fiction, affirmant que la troisième partie « [...] fait écho à ces récits de science-fiction où un groupuscule de survivants organise la vie, le jour d'après, au milieu des décombres⁷⁶² ». Il apparaît que la matière post-apocalyptique intéresse Chevillard qui explique qu'il a voulu s'y essayer dans son roman *Choir*, en pensant notamment à des auteurs tels qu'Arno Schmidt (*Miroirs Noirs*⁷⁶³) ou Céline Minard (*Le dernier monde*⁷⁶⁴). Il dit avoir pourtant abandonné momentanément l'écriture du roman qui « s'enlisait dans ce désastre⁷⁶⁵ », mais en avoir utilisé des parties dans *Sans l'orang-outan* : « Je voulais dans *Sans l'orang-outan* qu'il y ait un corps central absolument de la plus sombre noirceur et que, de part et d'autre de ce triptyque – un peu comme dans *Oreille rouge* – il y ait des parties plus légères ».

Enfin, nous ne pouvons oublier *Nos animaux préférés* de Volodine qui se développe dans un univers assurément post-apocalyptique. Cloé Korman décrit l'imaginaire volodinien en ces termes :

Les réacteurs nucléaires de la planète entière ont implosé et se sont soulagés de leur uranium sur toutes les bêtes à poils ou à plumes, tout ce qui rampe ou nage, parle ou écrit en vers ou en prose. Les derniers humains vivent désormais dans des baraquements rouillés ou des sites industriels désaffectés où la nourriture est rare, l'hygiène quasi-inexistante.

Aussi l'imaginaire de Volodine, comme celui d'Atwood, de Houellebecq et de Chevillard, est-il empreint des leitmotifs de la destruction et de la désolation post-apocalyptique. Dans tous les cas, les récits post-apocalyptiques s'emploient à décrire, outre un monde dont l'environnement est détruit, un univers dépeuplé de ses hommes et contrôlé par des autorités aussi mystérieuses que redoutables.

Il semble important de noter l'aspect dystopique de chaque œuvre afin de comprendre comment le motif de l'utopie – qui a inspiré notre réflexion sur les œuvres de projection – se transforme en son inverse. En effet, nous avons déjà dit que nos œuvres n'imaginaient pas des îles sur lesquelles se développerait une organisation sociale idéale. En revanche, elles imaginent assez systématiquement l'émergence d'un système sociopolitique totalitaire et

⁷⁶² Guilhem Menanteau, « Eric Chevillard, *Sans l'orang-outan* », Le littéraire.com, 2 octobre 2012. [En ligne] URL : <http://www.lelitteraire.com/?p=2936>, consulté le 21 avril 2016.

⁷⁶³ Arno Schmidt, *Miroirs Noirs*, Paris, Bourgois, 1994.

⁷⁶⁴ Céline Minard, *Le Dernier monde*, Paris, Denoël, 2007.

⁷⁶⁵ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

répressif. Aussi remarque-t-on dans *La Possibilité d'une île* l'évocation, par Daniel²⁴ et Daniel²⁵, d'une mystérieuse « Sœur Suprême » dont les lecteurs ne savent presque rien, si ce n'est qu'elle impose aux néo-humains un mode de vie ascétique. Cette mystérieuse figure est liée, selon quelques commentaires très épars des néo-humains, aux « Sept Fondateurs » qui vivraient dans « La Cité Centrale ». Ces évocations, à propos desquelles les lecteurs n'apprennent rien de plus dans le roman, nous rappellent les dystopies les plus remarquables du XX^e siècle, notamment Orwell et l'anxiogène « Big Brother » dans *1984*, où le pouvoir, dont le visage est masqué et l'identité floue, est oppressif. Dans la trilogie *MaddAddam*, l'état totalitaire est évoqué dans le temps d'avant la catastrophe : il s'agit des CorpSeCorps, une sorte de milice qui veille, dans les Compounds ainsi que dans les plèbezones, à ce que les dissidents du progrès biogénétique soient supprimés. Dans *Sans l'orang-outan*, on remarque aussi la présence subtile mais néanmoins signifiante d'un pouvoir oppressif. Aussi l'imaginaire post-apocalyptique semble-t-il s'accompagner assez systématiquement d'un caractère dystopique : il s'agit d'imaginer le pire, qu'il soit environnemental ou sociopolitique⁷⁶⁶.

III. La catastrophe environnementale

Le pire advient toujours, dans nos fictions, par le biais d'une catastrophe, ce qui n'est pas complètement surprenant dans la mesure où ce motif abonde et qu'il dépasse le champ littéraire. Il est lié à la crainte collective qu'un événement majeur n'advienne, et qu'il soit si violent qu'il bouleverse à jamais l'équilibre déjà chancelant de notre monde. Aussi ne comptons-nous plus le nombre saisissant d'œuvres cinématographiques ou artistiques imaginant l'avènement d'une catastrophe brutale⁷⁶⁷. Le philosophe Jean-Jacques Wunenburger s'intéresse au goût contemporain pour la catastrophe ainsi que sur sa présence dans la fiction. Observant le succès des films-catastrophes, qu'il appelle « une subculture du désastre dans une version de fin des temps⁷⁶⁸ », il explique que la catastrophe constitue « un

⁷⁶⁶ Voir aussi le chapitre 6.

⁷⁶⁷ Christian Chelebourg en fait un recensement conséquent dans *Les Écofictions*. Il évoque par exemple les dérèglements climatiques, les épidémies ou l'avènement de catastrophes diverses.

⁷⁶⁸ Jean-Jacques Wunenburger, « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *Rivista di filosofia online* Metabasis.it, n°4, novembre 2007. [En ligne] URL: <http://www.youscribe.com/catalogue/etudes-et-statistiques/savoirs/philosophie/la-catastrophe-du-recit-mythique-a-l-irreprésentable-769190>, consulté le 21 avril 2016.

moment fort de mobilisation des opinions, sensibilités, mentalités de l'homme actuel⁷⁶⁹ ». Elle cristalliserait l'angoisse liée à la crise environnementale et permettrait de construire un pont entre la plausibilité de l'avènement d'un événement mondial, et sa projection dans la fiction :

La notion de catastrophe, entendue comme bouleversement brutal, violent et tragique, appartient significativement à deux registres, l'un celui des événements réels de l'histoire naturelle ou humaine, l'autre, celui des récits descriptifs ou fictionnels, dont elle constitue un moment fort de renversement⁷⁷⁰.

On comprend donc l'importance d'un tel motif dans nos œuvres, puisqu'il construit un pont entre les faits réels et les récits fictifs.

1) L'insaisissable catastrophe

Il semble d'abord qu'il faille s'interroger sur la catastrophe en elle-même. Étymologiquement, la catastrophe signifie un dénouement, ce qui explique son appartenance à l'imaginaire post-apocalyptique, puisqu'elle constitue l'événement de clôture de l'histoire de l'humanité telle que nous la connaissons, et le point zéro d'une nouvelle ère illégitime car logiquement impossible. Elle constitue cet élément bouleversant qui éradique la normalité et fait basculer le monde dans le chaos. Avec elle naît un nouvel état mondial caractérisé par la destruction. Par exemple, dans *Oryx and Crake*, la voix narrative décrit comment une tornade a transformé l'environnement : « Le paysage a été retouché depuis la veille : davantage de bouts de plaques de métal détachées, davantage d'arbres déracinés. Des feuilles et des palmes déchiquetées jonchent le sol boueux⁷⁷¹ ». Cette description d'un paysage détruit montre que la catastrophe consiste en un changement, un « retouchage » de ce qui entoure les hommes.

Dans *Sans l'orang outan*, la disparition des orangs-outans est perçue comme une catastrophe planétaire grave : « L'écosystème gravement lésé et désorganisé ne fut pas moins bouleversé que si la terre avait tremblé sur son socle⁷⁷² ». La disparition des primates

⁷⁶⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *idem*.

⁷⁷⁰ Jean-Jacques Wunenburger, *idem*.

⁷⁷¹ « The landscape had been rearranged since yesterday : more pieces of detached metal sheeting than before, more uprooted trees. Leaves and torn fronds litter the muddy ground », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 267 (VF), p. 285 (VO).

⁷⁷² Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 63.

constitue donc un bouleversement décisif, puisqu'elle semble avoir causé, par un effet papillon, un séisme mondial, ou un déluge :

Car voici que sont advenues les conséquences cataclysmiques de notre imprévoyance, l'orang-outan a disparu, aussi radicalement éliminé que si Noé sans explication lui avait refusé l'accès de son arche, et nous errons, heureux rescapés du déluge, sur des sables mouvants, des marais, des banquises, trébuchant sur un sol instable⁷⁷³ [...].

Cette comparaison avec l'épisode de l'Arche de Noé établit bien sûr un lien avec les catastrophes bibliques, mais elle est surtout le moyen de saisir la gravité de ce qu'il s'est passé. Le narrateur affirme que cette catastrophe a fait advenir des « temps nouveaux – ô combien funestes⁷⁷⁴ ! ». L'exagération permet de mettre en exergue l'importance de l'événement tel qu'il est perçu par Albert Moindre, qui utilise d'ailleurs lui-même le terme « catastrophe⁷⁷⁵ » pour décrire la disparition de Bagus et Mina. Albert Moindre sait que cette disparition sonne véritablement l'enclenchement de la fin du monde : « On va réagir avant d'en arriver là, je me disais, à ce désastre, à cette apocalypse, il existe certainement un moyen⁷⁷⁶... ». Le personnage emploie le terme d'« apocalypse » pour appuyer la gravité eschatologique d'une telle disparition. Car la catastrophe est ce passage inévitable d'un état du monde à un autre, ce bouleversement remarquable car grandiose. On constate le même effet dans *Ouragan* où, par exemple, Joséphine décrit l'ouragan comme « une éclipse du monde⁷⁷⁷ ». En effet, lorsque Keanu et Rose entrent au SuperDome après l'ouragan, ils prennent conscience de la gravité de l'événement qui vient d'avoir lieu et alors « [...] ils ont le sentiment d'être à la fin des mondes⁷⁷⁸ ». La catastrophe provoque un éclatement temporel, une césure dans l'histoire qui marque un bouleversement définitif. Elle scinde l'histoire des hommes et l'histoire fictive en deux. Aussi Daniel1 évoque-t-il dans *La Possibilité d'une île* une « sensation d'attente pré-apocalyptique⁷⁷⁹ ». Les néo-humains Daniel24 et Daniel25 vivent, eux, dans l'univers post-apocalyptique. On comprend donc que l'événement a fait éclater la temporalité, ce qui explique la division de la plupart de nos œuvres en deux temporalités narratives. À ce propos, Jean-Paul Engélibert établit un lien entre le fracas

⁷⁷³ Chevillard, *ibid.*, p. 134.

⁷⁷⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 132.

⁷⁷⁵ « Ou bien l'évidence m'aveugle, justement, et je ne fais que précipiter la catastrophe en imagination tandis qu'ils vaquent comme à l'accoutumée parmi nous [...] », Chevillard, *ibid.*, p. 10.

⁷⁷⁶ Chevillard, *ibid.*, p. 9.

⁷⁷⁷ Laurent Gaudé, *Ouragan, op.cit.*, p. 57.

⁷⁷⁸ Laurent Gaudé, *ibid.*, p. 117.

⁷⁷⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 297.

provoqué par la catastrophe dans la fiction et dans le récit : « L'apocalypse fait événement parce qu'on n'y échappe pas. La catastrophe est un coup de force narratif qui n'épargne personne⁷⁸⁰ ». Aussi constitue-t-elle, au sein de l'intrigue romanesque, un « coup de force » qui est responsable de bouleverser à la fois le monde fictif des personnages et la structure même du récit, en la fragmentant.

La comparaison de la catastrophe à l'épisode de l'Arche de Noé paraît plus pertinente dans *MaddAddam*, où Toby pense à la catastrophe comme une punition divine : « Après l'histoire de Noé, Dieu avait promis de ne plus jamais utiliser la méthode de l'eau, mais étant donné la méchanceté du monde, Il allait forcément faire quelque chose⁷⁸¹. ». Dans ce cas, la motivation de Dieu provient de la « méchanceté du monde ». Or on ne sait pas si Toby pense à la cruauté des hommes ou à celle de l'environnement. La punition divine est donc relayée au deuxième plan, elle apparaît comme la conséquence d'un déséquilibre environnemental. Derrière ces allusions au religieux, on sent poindre, selon Zygmunt Bauman, « [...] la prise de conscience qu'il n'est pas possible pour le pouvoir humain de saisir, de comprendre, d'assimiler mentalement cette puissance effrayante qui se manifeste dans le grandiose absolu de l'univers⁷⁸² ». Par ailleurs, la référence religieuse ne constitue pas tant la preuve d'une croyance en un pouvoir divin que l'insistance sur la puissance d'une catastrophe née du progrès humain. Comme le décrit Christian Chelebourg,

L'analogie des catastrophes naturelles avec la parole biblique ne tient pas à ce qu'elles l'accomplissent, contrairement à ce que pense la mystique ; elle atteste simplement la puissance que la civilisation industrielle s'attribue⁷⁸³.

Contrairement à la terreur du tremblement de terre de Lisbonne, qui a bouleversé la foi humaine, Christian Chelebourg affirme que les catastrophes, dans notre contexte, sont surtout le moyen de montrer à quel point la technique humaine a dépassé les hommes, bien qu'on ne soit pas tout à fait sûr que celle-ci en soit la cause.

Car si l'ampleur et les conséquences de cet événement sont évoquées dans nos œuvres, on remarque en revanche que ses causes exactes, ou même sa nature ne sont pas toujours explicitées. Quand des œuvres telles qu'*Ouragan* de Laurent Gaudé abordent explicitement

⁷⁸⁰ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 54

⁷⁸¹ « God had promised after the Noah incident that he'd never use the water method again, but considering the wickedness of the world he was bound to do something : that was their reasoning », Atwood, *MA*, op.cit., p. 26 (VO), p. 47 (VF).

⁷⁸² Zygmunt Bauman, *Vies Perdues*, op.cit., p. 89.

⁷⁸³ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 100.

des catastrophes réelles souvent bien connues du lecteur (l'ouragan Katrina de 2005), nos œuvres, elles, se détachent du réel pour en inventer des fictives qu'il est parfois difficile de saisir.

En effet, les lecteurs de ces fictions comprennent qu'il y a eu une ou plusieurs catastrophes qui sont autant d'éléments initiateurs d'une certaine forme de chaos, mais il leur est parfois impossible de saisir véritablement comment, où, quand et pourquoi cet événement s'est déroulé. Par exemple, la catastrophe est segmentée dans la trilogie *MaddAddam*. Si un bouleversement majeur humain a bien existé (l'attaque biochimique de Crake), une série d'autres désastres naturels l'entoure. Ceux-ci ponctuent les trois œuvres et semblent constituer un état quasiment permanent du monde (on pense notamment au déluge dont est victime Snowman dès le début du premier *opus*⁷⁸⁴). Jean-Paul Engélibert remarque à ce propos que : « Dans *Oryx & Crake* et *The Year of the Flood*, comme dans toutes les anti-utopies du XX^e siècle, *Le Meilleur des mondes* y compris, la catastrophe se confond avec l'état du monde⁷⁸⁵ ». Il note que, chez Atwood, elle est moins un événement ponctuel qu'un état permanent, qu'elle est une « catastrophe lente » dont l'avènement n'est jamais tout à fait achevé. Elle perd alors de sa spontanéité et de son aspect subit, mais conserve son intensité, ainsi que sa mystérieuse origine. Que s'est-il passé exactement, au moment où le monde a basculé vers le néant ? Dans *Oryx and Crake*, Snowman a du mal à formuler les circonstances de la catastrophe : « Tiens, même Snowman n'est pas suffisamment grand pour cette, cette...comment qualifier ça ? Cette situation⁷⁸⁶ ». L'événement a donné lieu à une « situation » que Snowman ne peut nommer plus précisément. L'événement a été brutal, comme certains indices semblent l'indiquer : « [...] ça a dû se passer subitement, juste à ce moment-là, la maladie et la prise de conscience⁷⁸⁷ », se dit ainsi Snowman alors qu'il observe dans une maison abandonnée une note qu'une personne n'a pas eu le temps de finir de rédiger.

La destruction, appelée ça et là « catastrophe⁷⁸⁸ » ou « les événements⁷⁸⁹ » semble également avoir été violente, comme l'attestent les monuments de la ville qui ont été

⁷⁸⁴ Snowman se prépare au « déluge habituel » (« the usual deluge »), Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 44 (VO), p. 54 (VF).

⁷⁸⁵ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 122.

⁷⁸⁶ « [...] Snowman himself isn't old enough for this, this – what can it be called ? This situation », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 23 (VO), p. 33 (VF).

⁷⁸⁷ « [...] it must have come suddenly, right then, the sickness and the realization of it both », Atwood, *ibid.*, p. 233 (VO), p. 250 (VF).

⁷⁸⁸ Atwood, *ibid.*, p. 152 (VO), p. 156 (VF).

visiblement détruits par des explosions : « Il franchit le portail extérieur qui semble avoir été soufflé par une bombe⁷⁹⁰ ». Ces indices sur la nature de la catastrophe, plutôt que d'aider à reconstruire à rebours l'événement perturbateur, égarent les lecteurs : combien de catastrophes ont eu lieu ? La véritable catastrophe a-t-elle été la contamination des hommes par le virus de Crake, ou l'explosion de bombes, la succession de déluges et autres dérèglements naturels, ou l'hostilité des animaux transgéniques libérés de leurs cages (Snowman redoute plus que tout les louchiens ou les porcons) ? La catastrophe chez Atwood ne se révèle donc pas totalement. Elle oscille entre catastrophe humaine et naturelle, elle est complexe et participe de la création d'un doute qui donne aux événements chaotiques une intensité particulière.

On retrouve le même aspect de la catastrophe dans l'œuvre de Volodine, où ce qui a eu lieu n'est jamais complètement explicité. Dans *Nos animaux préférés*, les oiseaux, par exemple, sont atteints d'une amnésie les empêchant de se souvenir de l'événement qui a bouleversé le monde : « Ils manifestaient leur indignation, puis ils continuaient à hurlailler sans se rappeler exactement quelle catastrophe avait bouleversé leurs perchoirs, naturelle ou non, leur petit quotidien monotone⁷⁹¹ ». La catastrophe, si elle est nommée explicitement ici, n'a pas pour autant de nature définie : on ignore si elle a été naturelle ou artificielle. Tout ce que l'on sait d'elle chez Volodine, c'est qu'elle est advenue, et qu'elle a laissé derrière elle un monde détruit par son fracas.

On note toutefois quelques évocations plus explicites de la catastrophe. C'est notamment le cas dans *La Possibilité d'une île*, où les néo-humains ont une fonction de documentation des catastrophes passées. Lors de sa neuvième intervention, Daniel24 revient notamment sur les événements majeurs qui ont mené le monde humain à sa perte :

La fonte des glaces intervint au terme de la Première Diminution, et fit passer la population de la planète de quatorze milliards à sept cent millions d'hommes.

Le Seconde Diminution fut plus graduelle ; elle se produisit tout au long du Grand Assèchement, et continue de nos jours.

La Troisième Diminution sera définitive ; elle reste à venir⁷⁹².

⁷⁸⁹ « the period of chaos ». La version originale nous semble plus évocatrice. Atwood, *ibid.*, p. 270 (VO), p. 288 (VF).

⁷⁹⁰ « He goes through the outer gate, which looks as if someone blew it apart », Atwood, *ibid.*, p. 227 (VO), p. 243 (VF).

⁷⁹¹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 138.

⁷⁹² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 114.

L'énumération rigoureuse des divers événements qui ont débarrassé petit à petit la Terre de l'espèce humaine contribue à créer une nouvelle histoire géologique du monde. Cette précision permet au lecteur de comprendre en partie les causes de la disparition de l'espèce humaine. Cependant, les raisons exactes de ces bouleversements restent assez mystérieuses :

Nul ne connaît la cause du Grand Assèchement, du moins sa cause efficiente. On a bien entendu démontré qu'il venait de la modification de l'axe de rotation de la Terre sur le plan de son orbite ; mais l'événement est jugé très peu probable, en termes quantiques⁷⁹³.

Une fois de plus, la catastrophe ne se dévoile qu'à moitié et laisse aux lecteurs un sentiment d'énigme non résolue. De quelle amnésie sont frappés ces témoins qui ne savent pas réellement quelle catastrophe a eu lieu, et pourquoi ? Lors de sa fuite finale, Daniel²⁵ a l'occasion d'observer lui-même les conséquences des diverses catastrophes sur l'environnement. Cette observation est l'occasion d'une nouvelle évocation des événements :

[...] mes premières semaines de marche m'avaient révélé que certaines espèces du moins avaient survécu à la succession de raz de marée et d'assèchements extrêmes, aux nuages de radiations atomiques, à l'empoisonnement des cours d'eau, à tous les cataclysmes enfin qui avaient ravagé la planète au cours des deux derniers millénaires⁷⁹⁴.

Cette énumération des catastrophes semble couvrir tous les scénarios possibles : elle évoque des catastrophes naturelles (les « raz de marée », les « assèchements », les « cataclysmes ») mais également humaines (les « radiations atomiques » et « l'empoisonnement » de l'eau).

On retrouve le même phénomène chez Volodine où la voix narrative évoque les catastrophes passées :

Sous les derniers arbres, l'humain avait construit une cabane qui s'adossait aux ruines de plusieurs autres, rendues inhabitables à la suite de plusieurs catastrophes nettement lisibles, telles que des pluies diluviennes, l'incendie, les termites, ou l'usure du temps⁷⁹⁵.

⁷⁹³ Houellebecq, *idem*.

⁷⁹⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 453.

⁷⁹⁵ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 143.

Les « catastrophes » évoquées ici sont cependant très différentes les unes des autres. Il faut en effet relever l'extrême différence de conséquences entre une catastrophe impliquant des pluies diluviennes, des termites, ou l'usure du temps. Une fois encore, si la catastrophe est explicitée ici, son récit n'en reste pas moins lacunaire car on comprend mal comment et pourquoi elle a mené à l'extinction quasi-totale de l'humanité (l'usure du temps et les termites n'étant pas, à notre connaissance, des facteurs mortels pour l'homme).

Le deuxième tome de la trilogie d'Atwood, titré *Le Temps du déluge* (*The Year of the Flood*), pourrait mettre les lecteurs sur la piste de l'événement qui a causé le dérèglement du monde. Mais celui-ci est en fait un piège : en effet, avant l'attaque biochimique de Crake, la secte des Jardiniers de Dieu a baptisé l'apocalypse à venir « le Déluge des Airs » (« The waterless Flood »). Cette expression oxymorique (un déluge sans eau) constitue la désignation générique de toute catastrophe à venir. Or, après l'attaque biochimique, c'est bien elle qu'ils désignent en ces termes trompeurs :

[...] le Déluge des Airs nous a balayés – mais pas comme l'aurait fait un gigantesque ouragan, ni une pluie de comètes, ni un nuage de gaz empoisonné. Non : ainsi que nous le soupçonnions depuis si longtemps, c'est une peste qui nous a anéantis – une peste qui ne frappe que notre Espèce et épargne toutes les autres⁷⁹⁶.

Ce n'est pas un déluge qui a transformé définitivement le monde, mais bien une épidémie biochimique mondiale. Il est donc intéressant de noter le choix du titre du deuxième ouvrage de la trilogie. Il semble en effet que l'auteure elle-même se soit amusée à tromper ses lecteurs sur la véritable nature de la catastrophe. Car, si la véritable catastrophe est la « peste » décrite par les Jardiniers de Dieu, comment peut-on expliquer que le monde physique soit détruit, que Snowman voie des impacts de balle et des traces de soufflements de bombes, et qu'il soit victime de catastrophes naturelles ? Par ailleurs, des catastrophes se seraient abattues sur le monde avant celle, fatale, déclenchée par Crake. En effet, dans les souvenirs d'enfance de Jimmy, sa mère évoque déjà de nombreuses catastrophes naturelles :

Il y avait les trucs que sa mère ressassait des fois, quand elle disait que tout était foutu, que rien ne serait plus jamais comme avant, comme par exemple le cabanon qui appartenait à sa famille lorsqu'elle était petite, celui qui avait été emporté avec le reste des plages et un grand

⁷⁹⁶ « [...] the Waterless Flood has swept over us – not as a vast hurricane, not as a barrage of comets, not as a cloud of poisonous gases. No : as we suspected for so long, it is a plague – a plague that infects no Species but our own, and that will leave all other Creatures untouched » Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 509 (VO), p. 593 (VF).

nombre de villes de la côte Est lorsque le niveau de la mer avait monté très brutalement et puis qu'il y avait eu l'énorme raz-de-marée provoqué par le volcan des Canaries. [...] Et elle pleurnichait régulièrement sur la plantation de pamplemoussiers de son grand-père en Floride, qui avait séché sur pied à la manière d'un raisin sec géant lorsqu'il avait cessé de pleuvoir, l'année où le lac Okeechobee s'était transformé en une mare de boue puante et où les Everglades avaient brûlé pendant trois semaines d'affilée⁷⁹⁷.

Ce témoignage venu d'un temps plus ou moins proche de celui des lecteurs indique que le monde initial de la fiction était déjà bouleversé par des phénomènes naturels menaçants tels que la montée des eaux provoquant des raz-de-marée ou le réchauffement climatique donnant lieu à des canicules et des sécheresses.

La catastrophe, dans nos œuvres, est à la fois une et multiple. En somme, il n'y aurait pas eu une catastrophe mais de nombreuses catastrophes dont la nature serait diverse, et qui résumeraient en fait l'intégralité des apocalypses envisagées dans notre ère contemporaine. La catastrophe est donc un mélange des nombreuses théories actuelles de la fin du monde, sa fonction serait moins la description d'une catastrophe à venir que la cristallisation des angoisses liées à l'avènement de *la* catastrophe, c'est-à-dire l'événement qui fera basculer le monde dans le chaos, peu importe sa nature.

2) Bouleversement de la temporalité

Le mystère qui plane sur les catastrophes est d'autant plus important que la temporalité en est bouleversée. En effet, la catastrophe semble avoir sa propre temporalité, qui génère la confusion. Dans la trilogie *MaddAddam*, il est difficile de situer temporellement les événements. Cela constitue une difficulté pour Snowman : « On était peut-être en octobre ou sinon en novembre; les feuilles, encore en train de roussir, arboraient des teintes oranges et rouges⁷⁹⁸ ». Le temps pour lui n'a plus réellement d'importance. Ce sont désormais les

⁷⁹⁷ « There were things his mother rambled on about sometimes, about how everything was being ruined and would never be the same again, like the beach house her family had owned when she was little, the one that got washed away with the rest of the beaches and quite a few of the eastern coastal cities when the sea-level rose so quickly, and then there was that huge tidal wave, from the Canary Islands volcano. [...] And she used to snivel about her grandfather's Florida grapefruit orchard that had dried up like a giant raisin when the rains had stopped coming, the same year Lake Okeechobee had shrunk to a reeking mud puddle and the Everglades had burned for three weeks straight », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 63 (VO), p. 73 (VF).

⁷⁹⁸ « The month could have been October, or else November; the leaves still turned colour then, and they were orange and red », Atwood, *ibid.*, p. 11 (VO), p. 25 (VF).

feuilles d'arbre qui permettent à Snowman de se situer dans un ancrage saisonnier. Pour Snowman, le temps est une « idée creuse⁷⁹⁹ » (« a bankrupt idea »). Il se dit pourtant qu'il ne devrait pas laisser disparaître la notion de temps, qu'« [i]l faudrait qu'il fasse plus attention à des trucs comme les semaines⁸⁰⁰ ». Cette nonchalance dont fait preuve Snowman (qui considère que les marqueurs temporels pourtant indispensables aux hommes sont des « trucs ») est symptomatique de la confusion totale dans laquelle les diverses catastrophes l'ont fait basculer. Il se trouve en effet perdu entre différentes temporalités dont aucune ne le satisfait vraiment : « Il ne sait quel est le pire, un passé qu'il ne peut retrouver ou un présent qui le démolira s'il se penche trop dessus. Et puis il y a le futur. Pur vertige⁸⁰¹ ». Nous avons déjà observé la nostalgie de Snowman, dont le récit d'enfance et d'adolescence constitue la moitié du premier ouvrage de la trilogie. Ce personnage est donc logiquement attaché au passé. Le présent, en revanche, est le temps de l'hostilité ou plus généralement de la formulation de la rupture avec l'*oikos*. N'ayant à offrir qu'une succession de catastrophes subies par le personnage, ce temps présent menace tout simplement de l'engloutir. Quant à la notion de futur, elle est particulièrement compromise par les temps post-apocalyptiques. Il imagine cette errance temporelle comme un enlèvement dans un dangereux sablier : « Il est coincé dans le passé, le sable humide monte. Il s'enfonce⁸⁰² ».

En advenant, il semble que les diverses catastrophes ont bousculé définitivement la temporalité des hommes. Celle-ci apparaît la plupart du temps comme avortée, figée dans le moment où le monde a basculé dans le pire. Une fois de plus, c'est au travers du personnage de Snowman chez Atwood que cela est le plus notable. Par exemple, les premières pages de la trilogie annoncent l'abolissement du temps artificiel : Alors qu'il regarde sa montre, Snowman constate qu'elle est cassée : « Un cadran vide, voilà ce qu'elle lui oppose : zéro heure⁸⁰³ ». Cette perte de tout indice temporel angoisse le personnage : « Devant cette absence d'heure officielle, un frisson de terreur le parcourt de la tête aux pieds. Personne nulle part ne sait l'heure qu'il est⁸⁰⁴ ». La fiction se dégage dès la première page des problématiques temporelles habituelles : le récit est ancré dans une ère du « temps zéro », où le temps qui passe ne se compte plus en heures ni en minutes, mais s'estime – au mieux – au regard des

⁷⁹⁹ Atwood, *ibid.*, p. 40 (VO), p. 50 (VF).

⁸⁰⁰ « He must keep better track of such things as weeks », Atwood, *ibid.*, p. 37 (VO), p. 47 (VF).

⁸⁰¹ « He doesn't know which is worse, a past he can't regain or a present that will destroy him if he looks at it too clearly. Then there's the future. Sheer vertigo », Atwood, *ibid.*, p. 147 (VO), p. 161 (VF).

⁸⁰² « He's stuck in the time past, the wet sand is rising. He's sinking now », Atwood, *ibid.*, p. 338 (VO), p. 355 (VF).

⁸⁰³ « A blank face is what it shows him : zero hour », Atwood, *ibid.*, p. 3 (VO), p. 11 (VF).

⁸⁰⁴ « this absence of official time. Nobody nowhere knows what time it is », Atwood, *idem*.

saisons qui continuent à passer. Snowman se retrouve donc coincé dans un présent menaçant : « il est dans le ici et maintenant jusqu'au cou⁸⁰⁵ », nous précise la narration. Car c'est là toute l'horreur du temps post-apocalyptique : il s'est figé. Il constitue l'impossibilité d'un retour en arrière pourtant ardemment désiré, et l'absurdité d'une projection en avant, n'offrant ainsi qu'une stagnation dans un présent dystopique. À la toute dernière ligne d'*Oryx and Crake*, Snowman semble toutefois avoir accepté cette nouvelle temporalité absurde puisqu'il ironise à son propos, juste avant d'aller retrouver d'autres survivants aperçus sur la plage : « Zéro heure [...]. C'est l'heure d'y aller⁸⁰⁶ ».

Cette stagnation du présent semble caractériser la temporalité des œuvres de projection. Chez Volodine, « l'avenir a disparu ; le présent est désormais sans consistance⁸⁰⁷ ». L'écriture de Volodine est celle qui exprime avec le plus d'agilité ce que Cloé Korman voit comme une « sortie de l'Histoire⁸⁰⁸ » : « [...] ici le temps même a disparu (refrain comique des hésitations sur les dates, toujours indiquées à quelques siècles près⁸⁰⁹) ». Le temps chez Volodine est donc une valeur obsolète, comme l'attestent les personnages qui ignorent la date, ou la voix narrative qui reste on ne peut plus évasive sur les repères temporels de ses anecdotes historiques. D'ailleurs, si Jean-Paul Engélibert remarque que la catastrophe chez Atwood est « lente », il observe en revanche qu'elle est définitive chez Volodine, en ce qu'elle se présente « comme une dimension permanente de l'histoire⁸¹⁰ ». Ainsi, l'état chaotique du monde aurait annihilé toute temporalité pour ne s'appuyer que sur un présent permanent et infini. Jean-Paul Engélibert évoque d'ailleurs à ce propos la notion de « présentisme » développée par l'historien François Hartog⁸¹¹, c'est-à-dire comme d'un présent si envahissant qu'il en devient permanent, et qu'il devient le seul « régime d'historicité » possible dans un monde coincé entre la crise de l'avenir et l'omniprésence de la mémoire. Sylvie Servoise corrobore les propos de Jean-Paul Engélibert en remarquant que, chez Volodine, « [m]is à l'écart du monde dans un système clos [...] les personnages sont prisonniers d'un présent qui n'est autre que le temps de l'articulation entre l'attente de la fin

⁸⁰⁵ « he's up to his neck in the here and now », Atwood, *ibid.*, p. 162 (VO), p. 176 (VF).

⁸⁰⁶ « Zero hour [...]. Time to go », Atwood, *ibid.*, p. 374 (VO), notre traduction. La traduction de Michèle Albaret-Maatsch « On y va » ne permet pas de comprendre le lien entre l'heure indiquée par la montre et la décision d'agir.

⁸⁰⁷ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 188.

⁸⁰⁸ Cloé Korman, « Antoine Volodine ou la fête après l'apocalypse », *op.cit.*

⁸⁰⁹ Cloé Korman, *idem*.

⁸¹⁰ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 135.

⁸¹¹ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

et la rumination d'une existence à jamais révolue⁸¹² », ce qui caractérise justement le présentisme selon Hartog. Cette obsession du présent dans des récits du futur pourrait être expliquée, selon Dominique Viart, par le lien fort entre la situation fictive et celle qui existe en puissance dans l'ère contemporaine : « Car ces fictions de nulle part n'offrent comme images futures du monde désagréé que des réalités déjà installées dans notre véritable présent⁸¹³ ». Aussi le présentisme serait-il une affirmation de l'interconnexion entre les récits fictifs du futur et la réalité contemporaine.

3) Dérèglements climatiques

Si l'arrêt du temps est un effet de la catastrophe, nous constatons également dans nos œuvres la récurrence du thème du dérèglement du climat, qui peut être perçu à la fois comme une cause et une conséquence de la catastrophe. En effet, il semble que la catastrophe soit toujours liée d'une façon ou d'une autre à la crise climatique contemporaine, ce qui ne fait que lier encore plus solidement les récits de projection à la problématique environnementale. On pense notamment à l'émergence du genre anglophone du « Climate Fiction⁸¹⁴ » qui désigne les œuvres de science-fiction décrivant des situations climatiques critiques pour l'homme⁸¹⁵. Ce genre rencontre un grand succès en librairie et son expansion est rapide. Nous voyons dans cet essor le signe d'un intérêt pour un sujet lié à la crise environnementale. Si nos œuvres ne se revendiquent pas du genre « cli-Fi », elles n'en abordent pas moins la question du climat dans le contexte des récits de projection. Car le dérèglement du climat constitue, comme le confirme Christian Chelebourg, un symptôme de la crise environnementale des plus anxiogènes :

Nous sommes tellement convaincus que chaque solstice, chaque équinoxe, doit ramener à peu près le même temps, qu'on s'étonne de tous les écarts par rapport à nos images d'Epinal : plaines glacées, bourgeons nimbés de rosée, vagues de blés mûrs, parterres de feuilles

⁸¹² Sylvie Servoise, « Présentisme et post-exotisme : les frères ennemis », dans Frédéric Detue et Lionel Ruffel (dir.), *Volodine, Etc. ; Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 265-279, p. 270.

⁸¹³ Dominique Viart, « L'apocalypse... Et après », *op.cit.*, p. 201.

⁸¹⁴ Souvent abrégé en « Cli-Fi ».

⁸¹⁵ Sur le sujet, voir Adam Trexler, *Anthropocene Fictions*, *op.cit.*, ou les travaux récents d'Adeline Johns-Putra. Par exemple, « Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-fi, Climate Change Theatre and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism », *Wiley Interdisciplinary Reviews: WIREs Climate Change*, n°2, volume 7, 2016, p. 266-282.

mortes. Pour l'imagination populaire, la météorologie est fondamentalement cyclique : après la pluie, le beau temps⁸¹⁶.

Notre conception cyclique de la vie s'appuie donc sur le rythme des saisons, auquel nous accordons la plus grande importance. De ce fait, chaque dérèglement climatique transforme les représentations que nous nous faisons de telle ou telle saison, nous poussant à croire que c'est l'équilibre entier du monde qui est menacé.

Les catastrophes marquant les différents univers fictifs de nos œuvres sont en partie des catastrophes naturelles liées au climat : Snowman est affecté par des déluges dans la trilogie *MaddAddam*. Albert, dans *Sans l'orang-outan* évoque à la fois la « saison de tempêtes⁸¹⁷ » et le froid qui règne sur le monde post-apocalyptique : « Comment ne pas dérap[er] sur cette banquise ? [...]. La glace brûle. Nous cuisons à petit feu en tremblant de froid⁸¹⁸ ». Dans *La Possibilité d'une île*, les néo-humains décrivent les phases importantes de fontes des glaciers liées au réchauffement climatique. L'évocation des dérèglements climatiques est d'ailleurs particulièrement importante dans l'œuvre de Houellebecq, où l'on peut lire à différentes reprises l'évocation de phénomènes naturels menaçants. Dans une description de sa cellule, Daniel25 évoque très rapidement la peinture des murs contenant du radium « [...] qui protég[e] efficacement des orages magnétiques⁸¹⁹ [...] ». La mention d'un trouble météorologique rare donne l'impression d'une normalité perturbante. Car l'emploi du pluriel « des orages » dénote la possible régularité d'un tel événement dans le monde post-apocalyptique. Les lecteurs en apprennent plus tout au long du roman sur les divers dérèglements climatiques qui ont bouleversé le monde et continuent de le bouleverser dans le présent des néo-humains. Ainsi, Daniel25 évoque des modifications climatiques importantes ayant eu lieu depuis la disparition de Daniel1 : « Des transformations climatiques et géologiques de grande ampleur ont remodelé la physionomie de la région, comme celle de la plupart des régions du monde, au cours des deux derniers millénaires⁸²⁰ [...] ». Les épisodes climatiques ont donc été dispersés dans le temps mais suffisamment importants pour transformer l'état du monde. Ce désordre climatique est ensuite explicitement présenté comme étant à l'origine de la disparition de l'humanité : « [...] le début de l'effondrement des civilisations humaines fut marqué par des variations thermiques aussi soudaines

⁸¹⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 60.

⁸¹⁷ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 76.

⁸¹⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 86.

⁸¹⁹ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 181.

⁸²⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 414.

qu'imprévisibles⁸²¹ ». La modification des températures a donc été l'un des facteurs de la fin de l'humanité. La chaleur, en particulier, provoquée par « la modification de l'axe de rotation de la Terre⁸²² », a eu pour effet de provoquer la période de « Grand Assèchement » considérée précédemment comme l'une des catastrophes majeures ayant poussé le monde des hommes vers sa fin.

Or il est intéressant de noter que l'assèchement est l'un des motifs récurrents de nos œuvres. En effet, les images du désert, du sable et de l'aridité y sont particulièrement présentes. Christian Chelebourg rappelle à ce propos la citation biblique de Mathieu : « C'était un fou, celui qui a construit sa maison sur le sable⁸²³ ». Celle-ci évoque le rapport complexe des hommes à l'*oikos*, puisqu'ils ont construit leur foyer sur des éléments naturels menaçants et instables. Outre le redoutable « Grand Assèchement » dans *La Possibilité d'une île*, on note chez Chevillard une insistance sur l'aridité comme phénomène accompagnant le déclin du monde. Albert Moindre remarque par exemple l'invasion du sable dans les puits d'eau et évoque son dégoût pour un élément qu'il considère comme parasitaire :

Nous disons sable, mais c'est poussière, poussière grise, impalpable, qui pénètre toutes les épaisseurs de linge et notre peau même en est couverte, imprégnée. On pourrait se croire modelés dedans, constitués de ces atomes liés par le hasard des rafales et des tourbillons qui se sépareront de même à la première occasion, à la faveur d'un autre hasard, d'une autre tempête dispersant notre être comme une fumée⁸²⁴.

Le sable qui s'est posé sur toute chose après la catastrophe est donc, par sa grande quantité, responsable de la « dispersion des êtres ». Il est envahissant, comme l'indique le rythme binaire indiquant que la peau en est « couverte, imprégnée ». « Le sable est traître⁸²⁵ », résume Albert. Il est la cause d'un dangereux enlissement dont il semble que les hommes ne pourront se sortir : « Soudain le sol cède ou plus lentement mais inexorablement se dérobe⁸²⁶ ». L'enlissement est d'ailleurs un thème intéressant : il nous rappelle le personnage

⁸²¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 447.

⁸²² Houellebecq, *ibid.*, p. 437.

⁸²³ Mathieu, 7,26 ; Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 103.

⁸²⁴ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 67.

⁸²⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 73.

⁸²⁶ Chevillard, *idem*.

de Wong, l'éléphant, qui, à la fin du récit de *Nos animaux préférés*, s'enfonce inexorablement dans un lac de naphte qui finit par l'engloutir comme des sables mouvants⁸²⁷.

Il est également intéressant de noter l'évocation du sable et de l'assèchement dans les œuvres qui ne se projettent pas dans le futur mais qui s'attachent à décrire notre présent. Alors, ce thème peut être analysé comme annonciateur d'une catastrophe à venir, le premier symptôme d'un cancer planétaire en voie de développement. On pense notamment à l'épisode de sécheresse évoquée dans *People of the Whale*, qui figure comme le révélateur du conflit existant entre les membres de la tribu A'atsika et l'océan : « La plage commence à s'étendre à mesure que l'océan prend de la distance, s'éloignant d'eux, leur tournant le dos⁸²⁸ ». Dans *Oreille rouge*, Albert Moindre est témoin de la sécheresse qui saisit le Mali. La veille de son départ de France, il se prépare d'ailleurs : « Demain commence une longue période de sécheresse⁸²⁹ ». Si l'évocation de la sécheresse apparaît plutôt comme métaphorique (elle traduit l'absence de confort que s'apprête à vivre le personnage), il est toutefois possible de la lire plus littéralement. En effet, une fois au Mali, il remarque que le sable remplace dans certains endroits l'eau – symbole de vie – qui devrait affluer : « Parfois, il franchit un pont qui enjambe une coulée de sable et que l'on a bâti sans doute, tel l'apiculteur un chalet cosy pour l'essaim sauvage, dans l'espoir d'attirer une rivière⁸³⁰ ». Le pont a donc été construit alors que l'eau manquait. C'est le sable, sec et dur, qui la remplace. Il est lié à un imaginaire de l'agonie en opposition à la connotation positive de vitalité de l'eau. Il est plutôt le symbole d'une asphyxie et d'une stérilité. Or il définit presque le Mali : il le recouvre d'une épaisse couche et explique pourquoi Albert ne voit aucun animal sauvage pendant son séjour : la terre malienne est devenue hostile et sèche, récalcitrante à donner la vie. Le personnage est déçu par cette vision désolante :

Et son regard cherche un horizon au-delà des vastes étendues. Il interroge le sol du talon. Mais tout est là, sous ses pieds. La terre répond je n'y suis pas, ce n'est que du sable ; le sable répond pas du tout, ce n'est que de la poussière ; et la poussière répond oui, mais ici, la terre, c'est moi⁸³¹.

⁸²⁷ « Le bitume montait pesamment le long de son ventre. Il s'affola, se débattit, puis se calma. Maintenant il avait des giclures de goudron partout sur le dos, et ses pattes de devant poissaient à plusieurs endroits, salies d'un emplâtre où se mêlaient de l'humus, de la terre, du naphte », Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 150.

⁸²⁸ « The beach begins to widen as the ocean takes itself into the distance, going away from them, turning its back on them », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 126.

⁸²⁹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 29.

⁸³⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 110.

⁸³¹ Chevillard, *ibid.*, p. 122.

La narration donne ici la parole à la terre, qui n'est en fait que sable, qui n'est en fait que poussière. Cette gradation descendante tend à dévaluer la terre sur laquelle Albert a posé les pieds : elle n'est plus terre, mais poussière. Or la poussière dénote une idée négative de saleté et d'illégitimité : elle est une usurpatrice qui s'est fait terre par auto-proclamation (l'expression « mais ici, la terre, c'est moi » recouvrant une valeur performative). Il existe donc, dans la temporalité pré-apocalyptique d'*Oreille rouge*, des indices subtils d'une dégradation, ou plutôt d'un enlèvement, à venir. On note par ailleurs que le thème du sable est un véritable motif dans l'écriture de Chevillard puisqu'on le retrouve dans *Choir*, où les habitants, lassés de l'île sur laquelle ils habitent, blâment le sable : « Qui est responsable ? Réponse contenue dans la question, c'est le sable. Nous persistons malgré nous à cheminer pieds nus, mais aussi ce sable mêlé de sel et de soufre dissout caoutchouc, cuir et corde en quelques heures⁸³² ». Le véritable « respon-sable » du malheur des hommes n'est donc que le sable lui-même, décrit comme une substance corrosive. Enfin, dans le monde post-apocalyptique de *Sans l'orang-outan*, Albert Moindre se désole de l'affaissement du pays : « À présent, nous devons baisser la tête pour franchir la porte des maisons, de plus en plus semblables à des terriers⁸³³ », remarque-t-il, avant de regretter la « misérable condition d'enlisés⁸³⁴ » des hommes. Le sable est donc, surtout chez Chevillard, le signe d'une dégradation à venir, ou déjà advenue.

Si le sable et l'assèchement du monde apparaissent comme l'une des causes du bouleversement du monde, on remarque, que celui – totalement opposé – de l'excès d'eau l'est tout autant. Cela est vrai dans la culture populaire, où les récits de déluge, de tsunamis ou d'inondations sont très nombreux et rencontrent un grand succès. Ce thème est tout aussi important dans les arts plastiques, comme l'illustre l'œuvre de l'artiste contemporain Alexis Rockman intitulée *Manifest destiny*⁸³⁵, qui montre une ville complètement submergée par les eaux. Cette anticipation d'un désastre écologique contient tous les éléments de l'imaginaire post-apocalyptique : l'eau recouvre les bâtiments délités de la ville. Ceux qui ne sont pas totalement submergés sont recouverts de végétation. Au loin, on aperçoit les vestiges du pont de Brooklyn. Dans l'eau les animaux aquatiques ont pris possession de l'ancien quartier de Brooklyn. Ils y côtoient les déchets laissés par une humanité absente du paysage. Le tableau

⁸³² Chevillard, *Choir*, *op.cit.*, p. 28.

⁸³³ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 105.

⁸³⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 144.

⁸³⁵ Alexis Rockman, *Manifest destiny*, huile et acrylique sur panneau, Brooklyn Museum, New York, 2003-2004.

souligne bien l'importance de l'imaginaire de la submersion que l'on retrouve dans nos œuvres. Car comme le sable, l'eau – si elle est en excès – représente une véritable menace.

C'est encore une fois le cas dans le monde pré-apocalyptique que décrit *Oreille rouge*. Quand Albert feuillette une gazette africaine, il lit que « *[l]es eaux du fleuve ont monté brusquement et inondé la rive jusqu'aux premières maisons du village*⁸³⁶ ». Cette information, qui est pourtant de l'ordre du fait divers, semble contenir en puissance la véritable menace climatique : celle de l'écoulement d'un excès d'eau sur notre monde, ou d'un nouveau déluge qui n'aurait rien à envier à celui de l'épisode biblique de l'Arche de Noé. De la même façon, dans *People of the Whale*, l'océan est montré comme une force supérieure dont il est important de se méfier : « L'eau n'était pas vraiment un endroit pour les hommes⁸³⁷ », rappelle la voix narrative lorsqu'elle évoque le courage du chasseur de baleine Witka. Par ailleurs, au Vietnam, Thomas est exposé à la mousson qui rend son environnement de guerre encore plus belliqueux : « Puis il y avait l'averse de la mousson et les sentiers inondés sur lesquels ils glissaient⁸³⁸ ». Une fois de plus, l'excès d'eau est hostile à l'homme. Si ces exemples ne font que relever la possibilité d'un danger, *Ouragan* peut être analysé comme l'écriture de la catastrophe en train d'advenir. L'eau, dans cette œuvre réaliste, menace les survivants de l'ouragan. Après la rupture des digues de la ville, elle s'infiltre dans les rues, autorisant ainsi les alligators à rejoindre le centre urbain, et les substances chimiques des usines alentour à se propager. Quand elle arrive près du stade où les survivants sont retranchés, ceux-ci montrent une réaction animale au danger : « Ils se lèvent tous, d'un seul grand mouvement, et ils se mettent à tourner, comme s'ils avaient tous le besoin urgent de marcher. Le grand corps de ces vingt mille personnes se met à tourner⁸³⁹ ». La personnification de la foule montre ici la panique provoquée par le danger de submersion. Dans une situation de catastrophe, l'eau constitue donc un danger important pour la vie humaine. Christian Chelebourg explique cette soudaine hostilité de l'eau :

Le conflit de la terre et de l'eau accuse le défaut de solidité de nos civilisations. Parce qu'elle est en perpétuel mouvement, l'eau fluide, l'eau élastique, l'eau qui enfle, offre à l'imagination écologique un symbole matériel de la dissolution qui menace nos sociétés si elles restent immobiles face au changement du climat. Elle est le premier détracteur de notre assurance en la stabilité des choses. Pour le rêveur

⁸³⁶ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 19.

⁸³⁷ « Water was not really a place for humans », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 19.

⁸³⁸ « Then there was the downpour of the monsoon and flooded trails they slipped from », Hogan, *ibid.*, p. 176.

⁸³⁹ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 134.

angoissé par le thermomètre, nos métropoles sont des Atlantides en puissance⁸⁴⁰.

Aussi le motif de l'eau fonctionne-t-il à la fois comme le symptôme et l'annonce des dégâts plus importants à venir. Il incarne l'imaginaire de l'engloutissement et de la submersion (d'où la métaphore des Atlantides en puissance). Le changement de l'état de l'eau, qui ne dort pas mais qui est désormais active, est le signe d'une profonde modification du monde, et l'indice de sa dégénérescence.

Dans *Oryx and Crake*, quand Crake rejoint la prestigieuse université de Watson-Crick, il se dit que « [ç]a ressemblait à l'entrée à Harvard dans le temps, avant que cette institution ne soit submergée⁸⁴¹ ». La référence à un établissement réel ne sert ici qu'à évoquer sa chute. Il semblerait donc que l'université d'Harvard, qui est en dehors de l'espace limité et sûr des Compounds, ait été recouverte d'eau, à moins que cette expression ne soit symbolique, ce qui reste une possibilité, bien que le terme anglais « drowned » corrobore notre hypothèse.

Dans *Sans l'orang-outan*, l'eau est agressive : « Quelquefois, les eaux montent à l'assaut du monument, eaux corrosives qui rongent le socle et embuent durablement le dôme de verre⁸⁴² ». Sa personnification, opérée par l'emploi des verbes actifs « montent » et « rongent » évoque une cruauté volontaire de l'eau s'attaquant au mémorial des deux derniers orangs-outans. Comme le sable, elle peut être destructrice : « Les eaux corrosives de la lagune achèvent de ronger les troncs ; souvent un pilotis cède et se rompt⁸⁴³ [...] ». Elle participe à la catastrophe environnementale en détruisant les arbres. De plus, elle tombe en abondance : « Les pluies nous désaltèrent jusqu'aux os⁸⁴⁴ ». La mention de la désaltération n'est pas ici positive puisqu'elle est altérée par l'évocation des os, qui laisse penser que l'eau est si abondante qu'elle attaque le corps et finit par le ronger. L'eau apparaît alors comme l'un des constituants du *locus terribilis* évoqué précédemment⁸⁴⁵.

Si la catastrophe environnementale est protéiforme dans nos œuvres, elle consiste toujours en l'avènement d'un dérèglement qui opère un bouleversement décisif du monde.

⁸⁴⁰ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 55.

⁸⁴¹ « It was like going to Harvard had been, back before it got drowned », Atwood, *OC*, op.cit., p. 173 (VO), p. 187 (VF).

⁸⁴² Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 159.

⁸⁴³ Chevillard, *ibid.*, p. 116.

⁸⁴⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 120.

⁸⁴⁵ Voir le chapitre 2, p. 136.

Souvent impossible à saisir, elle permet de cristalliser les inquiétudes contemporaines liées à la crise environnementale.

IV. La ruine et la trace : symptômes de la fin

1) Esthétique du chaos

L'écriture post-apocalyptique, dans nos fictions de l'Anthropocène, installe l'intrigue dans un univers du chaos et de la destruction. Cette emprise de l'imaginaire de la ruine sur l'écriture de projection révèle une esthétique du chaos qui oscille entre l'évocation de la trace de ce qui fut et le souvenir de ce qui ne sera plus.

L'état avancé de délabrement de l'environnement est attesté dans nos œuvres par l'emploi du champ lexical de la destruction. En effet, on lit dans les nombreuses descriptions du monde d'après des termes liés au vocabulaire de la dégradation matérielle. Dans *La Possibilité d'une île*, Marie²³ partage avec Daniel²⁵ l'image satellite du paysage qu'elle contemple depuis sa fenêtre, à New York : « 51922624, 4854267. Au milieu d'un paysage détruit composé de carcasses d'immeubles hautes et grises, aux fenêtres béantes, un bulldozer géant charriait de la boue⁸⁴⁶ ». On note l'emploi de l'épithète « détruit », suivi du nom « carcasses » ou l'adjectif « béantes », tous venant signifier que l'architecture urbaine a été mise à mal. La présence d'un bulldozer donne l'impression de travaux à jamais inachevés. Par ailleurs, cette mention est inquiétante car Daniel²⁵ ajoute que si le bulldozer a l'air d'être en mouvement, il n'aperçoit pourtant pas de pilote à son volant.

De la même façon, on retrouve chez Volodine un important vocabulaire de la destruction. Dans *Nos animaux préférés*, les rues sont « défigurées⁸⁴⁷ », les lieux « dévastés⁸⁴⁸ » et les villages ne sont plus qu'un tas de « bicoques effondrées⁸⁴⁹ ». Toutes les infrastructures artificielles sont tombées en décrépitude après la mystérieuse catastrophe. De la même façon, dans *MaddAddam*, les survivants sont choqués par l'état de destruction de la ville : « Les rues qui viennent ensuite présentent plus de difficultés. Des véhicules emboutis et abandonnés obstruent le passage, et la chaussée est jonchée de débris de verre et de fragments

⁸⁴⁶ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 202.

⁸⁴⁷ Voldodine, *NAP*, op.cit., p. 102.

⁸⁴⁸ Volodine, *ibid.*, p. 84. .

⁸⁴⁹ Volodine, *ibid.*, p. 10.

de métal⁸⁵⁰ ». Il est difficile pour les personnages de progresser dans les rues obstruées par des déchets issus d'une destruction qu'on devine violente et subite. Dans *Ouragan*, lorsque les prisonniers de Parish Prison traversent la ville après leur évasion miraculeuse, ce qu'ils constatent résume la teneur chaotique de l'imaginaire post-apocalyptique :

C'est un spectacle d'apocalypse. La fureur du vent a tout arraché, une ville entière couchée à terre, déchirée. Les portes des maisons pendant avec tristesse, à moitié dégondées. L'eau charrie un amas d'objets de toute sorte. Il ne reste plus personne⁸⁵¹.

Une fois de plus, l'abondance du champ lexical de la destruction (« arraché », « déchirée », « dégondées ») nous renseigne sur l'état du monde après le passage de la catastrophe. Il nous indique aussi la violence avec laquelle celle-ci est advenue. Les prisonniers, pour qui l'ouragan a été un « déchaînement⁸⁵² », semblent abasourdis par l'ampleur de la destruction et des dégâts occasionnés. La proposition présentative de la citation est d'ailleurs suffisamment explicite : les survivants contemplent, impuissants, le « spectacle d'apocalypse » devant lequel la catastrophe les a laissés. L'état de délabrement du monde après le passage des catastrophes apparaît en fait comme l'un des aspects les plus notoires de l'imaginaire post-apocalyptique.

La description de cette destruction s'accompagne assez systématiquement de l'évocation de la couleur grise. Le gris, prenant souvent une valeur négative, envahit le monde pour constituer un aplat né de l'apocalypse. Quand celle-ci n'a pas (encore) eu lieu, la domination de la couleur grise semble l'annoncer. On note du moins qu'elle est symbolique dans *People of the Whale*, où le jour de la chasse aux baleines par Dwight est désigné comme « le jour gris⁸⁵³ ». On note la référence à cette couleur dans le contexte grave d'une pratique qui sera interprétée comme la cause de la sécheresse.

La référence à la couleur grise est bien sûr plus évidente dans les œuvres de projection, où elle s'impose comme couleur dominante. Dans *La Possibilité d'une île*, le gris domine en effet le monde post-apocalyptique. Daniel²⁴ évoque d'anciens récits de Marie²² imaginant des hommes (vêtus de gris) évoluant dans leur monde post-apocalyptique : « Ils circulent dans un espace immense, gris et nu – il n'y a pas de ciel, pas d'horizon, rien ; il n'y a que du

⁸⁵⁰ « The city streets that come next are harder to navigate. Crashed and deserted vehicles clog the pavement, which is littered with shattered glass and twists of metal », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 347 (VO), p. 505 (VF).

⁸⁵¹ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 82.

⁸⁵² Laurent Gaudé, *idem*.

⁸⁵³ « the gray day », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 86.

gris⁸⁵⁴ ». La proposition restrictive finale résume bien la domination de la couleur grise dans un monde de désolation totale. Lorsque Daniel25 explore le monde qu'il lui était refusé de connaître, il remarque que la couleur grise recouvre toute chose : « Aujourd'hui, le paysage d'immeubles calcinés, éventrés, les tas de gravats et de poussière produisaient une impression apaisante, invitaient à un détachement triste, dans leur dégradé de gris sombre⁸⁵⁵ ». On constate la même présence dans la trilogie *MaddAddam* où l'environnement des personnages semble être en permanence recouvert d'« une brume grisâtre⁸⁵⁶ ». Chez Volodine, le gris vient évoquer la sortie de la normalité des choses : « Les couleurs étaient anormales, les fibres s'étiolaient dans une sorte de grisaille friable⁸⁵⁷ ». La grisaille post-apocalyptique accompagne les récits d'une obscurité qu'on croirait elle-même usée par la fin. Elle provient souvent de la lumière elle-même qui, loin d'émettre une brillante luminosité, est également nébuleuse. Dans *Oryx and Crake*, Snowman se réveille dans les décombres de la ville sous une « lumière gris souris⁸⁵⁸ ». Plus tard dans la narration, il est indiqué que « [l]a lumière d'avant l'aube est d'un gris duveteux⁸⁵⁹ ». Les lecteurs s'imaginent donc un monde subissant une quasi-obscurité permanente, comprenant que les temps du soleil radieux sont définitivement révolus. Nous remarquons également l'évocation d'une lumière grise à plusieurs reprises chez Volodine, notamment pour évoquer une lune malade qui projette sur le monde des nuances de gris : « La lune suffisait pour colorer en gris le paysage⁸⁶⁰ ». Le monde entier est alors recouvert d'une « très incertaine grisaille⁸⁶¹ ». La voix narrative explique d'ailleurs que c'est le « [...] décor qui a lui-même, de son côté, évolué vers la dégradation, qui est devenu lumière grise, hésitante, et silence⁸⁶² [...] ». Le gris est directement associé à la dégradation.

Or, il nous semble possible de lier cet imaginaire gris à celui du nucléaire, thème traumatisant du XX^e siècle que l'on trouve encore présent (explicitement ou non) dans les textes contemporains. En effet, le gris rappelle souvent, dans notre ère postmoderne, celui des cendres nucléaires. Alors que Daniel25 contemple la ville de Madrid complètement dévastée,

⁸⁵⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 165.

⁸⁵⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 472.

⁸⁵⁶ « a greyish haze », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 371 (VO), p. 398 (VF).

⁸⁵⁷ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 139.

⁸⁵⁸ « a mouse-grey light », Atwood, *op.cit.*, p. 277 (VO), p. 295 (VF).

⁸⁵⁹ « The predawn light is a feathery grey », Atwood, *ibid.*, p. 365 (VO), p. 375 (VF).

⁸⁶⁰ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 130.

⁸⁶¹ Volodine, *ibid.*, p. 151.

⁸⁶² Volodine, *ibid.*, p. 84.

la narration évoque l'origine de cette destruction et du dépôt de la couleur grise sur toute chose :

La succession d'explosions nucléaires, de raz de marée, de cyclones qui avaient déferlé sur cette zone géographique pendant plusieurs siècles avaient fini par araser complètement sa surface et par la transformer en un vaste plan incliné, de déclivité faible, qui apparaissait sur les photos satellite comme uniformément composé de cendres pulvérulentes d'un gris très clair⁸⁶³.

Si les explosions nucléaires ne semblent pas être l'unique cause de la « grisaille » ambiante, elles en constituent cependant l'un des facteurs initiateurs. Plus tard, alors que Daniel²⁵ marche vers l'océan, il arrive dans la zone dite des « Grands Espaces Gris⁸⁶⁴ » qui est recouverte de cendres. Le gris est donc fortement associé aux cendres, qui sont – elles – associées aux explosions nucléaires ou à l'hiver nucléaire⁸⁶⁵.

En s'associant à l'imaginaire de la destruction, la couleur grise participe au motif du *locus terribilis* évoqué précédemment. À ce propos, les géographes David Blanchon, Sophie Moreau et Yvette Veyret relèvent dans les problématiques environnementales un contraste entre d'un côté les « paradis verts », pouvant être liés au *locus amoenus*, et d'un autre ce qu'ils appellent « l'enfer gris », se rapprochant de son côté du *locus terribilis*⁸⁶⁶. Si leur observation concerne précisément les injustices environnementales⁸⁶⁷, il est intéressant de constater leur choix lexical pour évoquer les zones les plus hostiles à la vie humaine : à un lieu agréable et supportable vert s'oppose un lieu infernal recouvert de gris. Or nos œuvres traduisent bien cette dichotomie.

La teinte grise que prend toute chose n'est que l'indice d'une dégénérescence totale, tant de l'environnement que de l'humanité. La description de cet état mortifère des choses passe par l'imaginaire de la mort et de l'horreur. Car, comme le remarque Christian Chelebourg, « [o]n ne saurait mieux indiquer que, pour l'imaginaire contemporain, l'inquiétude touchant les effets à long terme de la pollution a basculé dans le réservoir des

⁸⁶³ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 472.

⁸⁶⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 473.

⁸⁶⁵ L'hiver nucléaire est une supposition scientifique selon laquelle une explosion nucléaire importante serait suivie d'une longue période de froid où de la cendre tomberait du ciel et formerait devant le soleil une couche opaque.

⁸⁶⁶ David Blanchon, Sophie Moreau et Yvette Veyret, « Comprendre et construire la justice environnementale », *Annales de géographie*, n° 665-666, 2009, p. 35 à 60, p. 49.

⁸⁶⁷ Voir le chapitre 4.

thèmes horribles⁸⁶⁸ ». De l'univers post-apocalyptique s'écoule donc un imaginaire de la mort, de la perte du sens et de l'obsolescence.

Dans nos œuvres, cet imaginaire de la mort traverse d'abord l'environnement naturel. Aussi lit-on, notamment chez Houellebecq et Volodine, que la végétation est mourante. Cette idée va contre celle déjà évoquée de la résilience végétale⁸⁶⁹, mais appartient bien à l'imaginaire post-apocalyptique. L'oscillation dans nos fictions entre les images d'une opulence végétale et celle d'une végétation morte nous semble tout à fait intéressante : elle présente deux façons d'imaginer l'avenir. D'un côté, l'avènement de la catastrophe pourrait signifier la destruction de la nature, mais d'un autre côté, la disparition définitive des hommes pourrait sauver la végétation et la rendre plus présente et plus vive que jamais. Dans la trilogie d'Atwood, par exemple, le virus diffusé par Crake n'est meurtrier que pour l'espèce humaine, et les plantes reprennent rapidement possession de l'espace planétaire. Or ce n'est pas le cas dans *La Possibilité d'une île* où les néo-humains s'interrogent sur la possibilité de survie des hommes dans un monde qui leur est désormais hostile. Esther³¹ se demande notamment : « [...] comment des hétérotrophes, [...] auraient-ils pu survivre dans un endroit qui ne portait aucune trace de végétation⁸⁷⁰ ? ». Plus tard, Daniel²⁵ constate lui-même qu'« [i]l n'y [a] aucune trace de vie végétale ni animale⁸⁷¹ » dans les terres qu'il parcourt avec son chien. Lorsqu'il traverse un plateau, il remarque notamment que la végétation est « anémiée⁸⁷² ». Il est par ailleurs intéressant de noter que l'anémie est une pathologie qui n'affecte pas les végétaux dans la mesure où elle consiste en une défaillance du transport du dioxygène par le sang. La végétation est donc ici personnifiée pour devenir à son tour un énième cadavre jonchant l'univers post-apocalyptique.

Dans *Sans l'orang-outan*, Albert évoque les difficultés de perpétuer l'agriculture sur « les terres mortes⁸⁷³ ». De la même façon, dans *Ouragan*, la distinction entre animaux et végétaux se réduit dans la description de la mort de toutes choses : aussi les alligators morts sont-ils comparés à des arbres : « On dit que même les alligators meurent par dizaines et qu'il est, au nord, une avenue dans laquelle il y en a tant, renversés sur le dos, le ventre gonflé, qu'on dirait une forêt de troncs d'arbres jetée à l'eau⁸⁷⁴ ». Enfin, la ville ravagée de la

⁸⁶⁸ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 27.

⁸⁶⁹ Voir le chapitre 2, p. 146.

⁸⁷⁰ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 405.

⁸⁷¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 481.

⁸⁷² Houellebecq, *ibid.*, p. 448.

⁸⁷³ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 65.

⁸⁷⁴ Laurent Gaudé, *Ouragan*, op.cit., p. 142.

Nouvelle Orléans est tout entière personnifiée et comparée à une femme mourante : « On dirait une vieille dame saccagée par le vent, l'œil hagard, les montures de lunettes abîmées, la mise en plis de travers, une vieille dame qui vacille et boite sur un talon cassé⁸⁷⁵ ». Si la ville n'est pas tout à fait morte, elle est en tout cas à l'agonie, et sa survie ne peut être garantie. L'imaginaire post-apocalyptique multiplie donc les images d'un lieu (qu'il soit naturel ou urbain) transformé en environnement en friche. En fait, il semble que tout soit touché par la mort, comme l'atteste cette énumération dans *MaddAddam* : « Le portail de Rejoov est ouvert. À l'intérieur, des maisons mortes, des centres commerciaux morts, des labos morts, tout est mort⁸⁷⁶ ». Étonnamment, la description s'attache à des lieux ou des objets non-vivants, décrits comme étant morts. Cette extension de la mortalité au non-vivant nous renseigne sur l'omniprésence de la mort, qui habite toute chose et tout être dans un monde de destruction.

Mais une fois de plus dans nos œuvres, la description d'un environnement en difficulté est surtout le moyen d'exprimer la désolation des hommes. Car ceux-ci ont également été touchés par la catastrophe. Mais si l'apocalypse a été brutale et destructrice, elle a toutefois laissé derrière elle quelques survivants dont l'existence post-apocalyptique ressemble à un purgatoire. Comme l'affirme Hicham-Stéphane Afeissa, « [...] le thème du dernier homme est le *topos* par excellence de la littérature, et plus particulièrement de la littérature utopique, d'anticipation et de science-fiction⁸⁷⁷ ». On remarque d'ailleurs que le premier *opus* de la trilogie *MaddAddam*, dont le titre original est *Oryx and Crake*, a été traduit en français par *Le dernier homme*. Ce choix ne peut être anodin et marque la volonté de s'inscrire dans le genre des fictions post-apocalyptiques, et peut-être même de se rapprocher du genre de la science-fiction, puisqu'il fait référence au roman d'anticipation éponyme de Mary Shelley⁸⁷⁸. Snowman est bien, dans *Oryx and Crake*, le dernier homme, bien que cette affirmation soit niée à la fin du roman, puis dans les deux autres volets de la trilogie. Le personnage est d'ailleurs tout à fait conscient de cela puisqu'il pense être « le dernier *Homo sapiens*⁸⁷⁹ ». Dans *Nos animaux préférés*, Balbutiar (bien qu'on puisse douter qu'il soit humain) a

⁸⁷⁵ Laurent Gaudé, *ibid.*, p. 113.

⁸⁷⁶ « The Rejoov gates stand open. Inside, dead houses, dead malls, dead labs, dead everything », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 351 (VO), p. 511 (VF).

⁸⁷⁷ Hicham-Stéphane Afeissa, « Imaginaire du dernier homme et éthique environnementale », *op.cit.*, p. 37.

⁸⁷⁸ Mary Shelley, *Le Dernier homme* [*The Last Man*, 1826], traduction par Paul Couturiau, Paris, Gallimard, 1998.

⁸⁷⁹ « the last *Homo sapiens* », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 224 (VO), p. 240 (VF).

également conscience d'être le « dernier maillon de la fameuse chaîne⁸⁸⁰ », et Wong dit à Tatiana avant de mourir : « On est les derniers, c'est pas très important qu'on nous regarde ou pas⁸⁸¹ ». Nos œuvres se concentrent donc sur la survie de quelques hommes au milieu d'un cimetière planétaire.

L'évocation de la mort de tous les autres hommes apparaît sous de multiples formes. Elle peut d'abord être déduite d'évocations implicites qui suffisent à faire comprendre au lecteur l'horreur de la situation. Par exemple, dans la trilogie *MaddAddam*, l'évocation de la mort peut être indirecte. Alors que Snowman observe les ruines du dôme où Crake a développé son virus, il remarque des « [d]écombres, linges voltigeant au vent, charognes entamées. Jouets cassés. Les vautours s'activaient encore⁸⁸² ». S'il est question de « charognes » et de « vautours », les cadavres jonchant le sol ne sont pas évoqués : on comprend simplement leur présence par un effet de non-dit. On note le même effet lorsque seule l'odeur de la mort est évoquée : « Lorsqu'il a quitté le Compound, les lieux semblaient avoir connu une véritable émeute et empestaient comme un abattoir⁸⁸³ ». La comparaison à l'odeur d'un abattoir semble contenir suffisamment de violence symbolique pour épargner aux lecteurs les détails de la vision de Snowman. L'euphémisation de la mort – qu'on devine pourtant brutale – nous fait penser aux récits euphémisés du *départ pour toujours* que les parents inventent pour éviter d'avouer aux enfants la froide absurdité de la mort. C'est d'autant plus vrai dans la trilogie d'Atwood où les Crakers, ces créatures naïves, ne comprennent pas la mort et imaginent donc qu'une envolée lointaine explique l'absence des autres hommes : « *Snowman est triste parce que les autres comme lui ont fui de l'autre côté de l'océan et que maintenant il est tout seul*⁸⁸⁴ ». On retrouve le même processus d'euphémisation chez Volodine : « Ils avaient disparu à jamais. Ils avaient disparu pour achever ailleurs leur existence⁸⁸⁵ ». De façon plus euphémique encore, on lit que « [l]es eaux étaient vides de toute barque⁸⁸⁶ ». L'évocation des barques plutôt que de ceux qui les construisent et les utilisent ne fait que suggérer la disparition de l'humanité.

⁸⁸⁰ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 34.

⁸⁸¹ Volodine, *ibid.*, p. 152.

⁸⁸² « Rubble, fluttering cloth, gnawed carrion. Broken toys. The vultures were still at their business », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 351 (VO), p. 369 (VF).

⁸⁸³ « At the time he walked out of here this place looked like a riot scene and stank like an abattoir », Atwood, *ibid.*, p. 228 (VO), p. 244 (VF).

⁸⁸⁴ « Snowman is sad because the others like him flew away over the sea, and now he is all alone », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 8 (VO), p. 17 (VF).

⁸⁸⁵ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 11.

⁸⁸⁶ Volodine, *ibid.*, p. 69.

À d'autres occasions, la mort est évoquée à travers des synecdoques. Toujours dans *Oryx and Crake*, la présence des cadavres est allégée par la mention de ce qu'ils portent plutôt que de ce qu'ils sont. Ainsi, quand Snowman se réfugie dans un poste de contrôle abandonné pour éviter une tornade, « [...] il y a, dans un coin, deux biocombinaisons renfermant des trucs – mieux vaut ne pas préciser de quoi il s'agit – en très vilain état⁸⁸⁷ [...] ». Les cadavres ne sont plus ici que des combinaisons contenant des « trucs » (« whatever »). Ce discours indirect reflète la pensée de Snowman pour qui il est insupportable d'imaginer l'horreur que ces combinaisons ne cachent qu'à moitié. On observe le même procédé métonymique à d'autres reprises dans la trilogie. Dans *The Year of the Flood*, notamment, les survivants remarquent qu'« [i]l y avait aussi des petits tas d'ossements. “Des ex-gens”, a dit Croze⁸⁸⁸ ». La métonymie des « petits tas d'ossements » est ici éclairée par la précision morbide de Croze. Il s'agit donc bien de restes humains. Le terme de « restes » est d'ailleurs couramment employé dans les fictions post-exotiques de Volodine. Dans *Nos animaux préférés*, la voix narrative décrit sans affect la présence de cadavres ou de reliquats de corps humains : « Sur le sol, les restes des cultivateurs assassinés avaient rejoint la poussière⁸⁸⁹ ». De plus, la présence de l'adjectif dérivé « assassiné » indique la violence de la mort des agriculteurs qui n'ont apparemment pas été victimes des catastrophes environnementales mais plutôt de la violence humaine qui accompagne toujours celles-ci.

Enfin, l'évocation de la mort humaine est parfois tout à fait explicite et violente. C'est le cas dans le roman Houellebecq, qui ne cherche pas à euphémiser l'horreur à laquelle les catastrophes ont donné lieu. Quand Daniel²⁵ observe les images satellites envoyées par Marie²³, il constate la présence de cadavres : « Au milieu de la boue noirâtre, des squelettes humains étaient éparpillés par la lame du bulldozer au fur et à mesure de son avancée ; en zoomant encore un peu je distinguai plus nettement des tibias, des crânes⁸⁹⁰ ». La description précise de Daniel²⁵ réveille chez les lecteurs un sentiment d'horreur puisque les squelettes évoqués sont découpés et éparpillés. L'idée de la mort humaine est donc ici aggravée par l'idée de la décomposition puis de la dispersion des corps. L'évocation métonymique des « tibias » et des « crânes » nous fait penser au *Guernica* de Picasso, et plus généralement aux images d'horreur du XX^e siècle. Le célèbre tableau a d'ailleurs le même effet que cette

⁸⁸⁷ « [...] there's a couple of biosuits off in the corner, with whatever's left inside them in a bad state of repair », Atwood, *OC.*, p. 236 (VO), p. 253 (VF).

⁸⁸⁸ « There were bundles of rag and bone. “Ex-people”, said Croze », Atwood, *YOF*, *op cit.*, p. 405 (VO), p. 480 (VF).

⁸⁸⁹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 10.

⁸⁹⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 202.

description : il contraint les spectateurs/lecteurs à saisir l'horreur absolue de la mort humaine lorsqu'elle est infligée en masse par une catastrophe violente. On retrouve la même violence dans *The Year of the Flood*, lorsque Ren décrit la vision du corps pendu de son ami Oates dans la forêt : « Sa tête est rejetée loin en arrière, beaucoup trop loin, car on lui a tranché la gorge ; les corbeaux volettent autour d'elle, en quête d'une prise pour leurs pattes⁸⁹¹ ». En plus des détails horribles de la mise en scène opérée par les Painballers qui ont pendu Oates, la narration précise qu'on a retiré au cadavre ses reins, participant ainsi d'une sorte de surenchère dans la description de l'horreur, ou plutôt l'horreur de la description. Scott Thill, commentant justement l'écriture de l'horreur chez Atwood, écrit que « [...] sa fiction a soulevé la peau de nos cauchemars perturbants sous-cutanés⁸⁹² ». C'est-à-dire que son écriture est une confrontation aux peurs contemporaines : Atwood écrit ce que l'on craint le plus, explorant un imaginaire cauchemardesque et réveillant un souvenir collectif traumatisant de corps disloqués. Chevillard écrit également l'horreur du monde post-humain. Aussi relève-t-on dans *Sans l'orang-outan* la description d'ossements humains si nombreux qu'ils semblent former des forêts :

Le pays est ainsi planté de cadavres à demi décomposés, qui peu à peu se désagrègent dans l'air sec, puis s'effritent au vent. Il y a ici des forêts de squelettes qui sont nos seules zones boisées, désormais, où nous allons quelquefois, à nos risques et périls, chercher un peu d'ombre⁸⁹³.

Dans cette vision cauchemardesque, les restes humains sont si nombreux qu'ils constituent un effroyable substitut de forêt.

L'extinction de l'humanité est souvent causée par la cruauté des hommes eux-mêmes. En effet, si nous avons vu que certaines catastrophes sont à l'origine de la disparition de l'humanité, nous avons également pu observer que les hommes survivants se sont entre-tués après avoir été frappés par la catastrophe. Car le récit de la survie des hommes après la catastrophe est organisé, à la fois chez Houellebecq et chez Atwood, selon une dualité manichéenne entre les bons et les mauvais. Dans *La Possibilité d'une île*, les néo-humains ne comprennent pas le mode d'existence des « sauvages », des êtres sales, derniers survivants de

⁸⁹¹ « His head is thrown back, too far because his throat has been cut ; crows flap around his head, scrabbling for footholds », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 450 (VO), p. 526 (VF).

⁸⁹² « [...] her fiction has peeled back the skin of our disturbing subcutaneous nightmares », Scott Thill, « Margaret Atwood, Speculative Fiction's Apocalyptic Optimist », *op.cit.*

⁸⁹³ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 73.

l'humanité à laquelle Daniell appartenait. Leur cruauté et leur violence sont traduites dans l'œuvre par leurs jeux meurtriers et leurs pratiques anthropophages. En effet, quand Daniel²⁵ observe de loin les sauvages, il assiste avec dégoût au découpage et à la dégustation du perdant d'un duel :

Au début, les sauvages découpaient des morceaux de chair qu'ils faisaient rôtir dans les braises, mais la frénésie augmentant ils se mirent à dévorer directement le corps de la victime, à laper son sang dont l'odeur semblait les enivrer⁸⁹⁴.

Les sauvages sont caractérisés par leur caractère primitif : leur goût du sang est si grand, et leur appétit si démesuré qu'ils ne prennent plus le temps de cuire leur compère. On pense bien sûr à la théorie de Claude Lévi-Strauss selon laquelle la cuisson est l'indication du passage de l'humanité dans l'ère de la civilisation⁸⁹⁵. En ce sens les sauvages sont dé-civilisés : il est désormais impossible de trouver en eux les traces de la civilisation dont Daniell a été l'un des derniers membres. Dans la trilogie *MaddAddam*, les « mauvais » survivants que sont les Painballers sont également devenus des cannibales. L'observation de l'absence des reins sur le corps pendu de Oates suggère que les Painballers les ont mangés : « Une plaie béante s'ouvre dans son dos, et je repense aux cadavres qu'on abandonnait jadis dans les terrains vagues après y avoir prélevé les reins. Sauf que ce n'est pas pour une transplantation qu'on lui a volé les siens⁸⁹⁶ ». Si l'anthropophagie n'est pas explicitée ici, les lecteurs peuvent pourtant la déduire de la situation. De plus, elle est confirmée dans *MaddAddam* où la voix narrative évoque la monstruosité des Painballers : « Leur mode de fonctionnement était de vous baiser en vous usant jusqu'à l'os, et de faire ensuite de vous leur dîner. Ils aimaient particulièrement les reins⁸⁹⁷ ». De la même façon, on retrouve l'évocation de la violence humaine dans *Sans l'orang-outan* où Albert raconte que les femmes trop belles subissent des agressions cruelles : on leur pose un masque de cendre sur le visage pour détruire leur beauté. Mais les actes se font parfois plus violents encore : « Des mesures plus radicales sont parfois envisagées : acide, balafres, mutilations⁸⁹⁸ ». La violence des hommes

⁸⁹⁴ Houellebecq, PUI, *op.cit.*, p. 463.

⁸⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et Le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

⁸⁹⁶ « There's a gaping wound in his back, like those on the bodies they used to dump in vacant lots after a kidney theft. But these kidneys wouldn't have been stolen for transplants », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 450 (VO), p. 536 (VF).

⁸⁹⁷ « Sex until you were worn to a fingernail was their mode ; after that, you were dinner. They liked the kidneys », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 9 (VO), p. 24 (VF).

⁸⁹⁸ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 84.

dans l'ère de l'après s'impose donc comme une constante: elle choque par son excès, que l'écriture n'atténue pas toujours.

L'écriture des temps post-apocalyptique est si frontale qu'on peut se demander quel en est l'intérêt, et s'il faut voir derrière la description de l'horreur une forme de sensationnalisme qui ne ferait que prolonger celui souvent reproché, par exemple aux médias contemporains. Christian Chelebourg justifie cette écriture parfois choquante par un « goût de la *tabula rasa*⁸⁹⁹ » à la fois chez les auteurs et les lecteurs de ces œuvres. Selon lui, chacun trouverait un certain plaisir dans le fait d'imaginer que les pires menaces contemporaines deviennent réalité. Lorsqu'il commente les films-catastrophe à grand succès, il affirme ainsi que « [l]e plaisir que procurent ces films tient un peu de celui de l'enfant qui renverse en riant son jeu de construction⁹⁰⁰ ». Cette satisfaction n'est pourtant pas réservée aux plus jeunes. Jean-Jacques Wunenburger constate que les adultes l'éprouvent également : « [...] on aurait sans doute tort de négliger combien, malgré l'horreur, une catastrophe peut néanmoins susciter chez ceux qui s'en repaissent par des textes et images, une sorte de jouissance morbide que suscite cette présentation exceptionnelle de ce qui dépasse précisément la raison et même l'imagination reproductrice⁹⁰¹ ». Mais Jean-Jacques Wunenburger et Christian Chelebourg ne sont bien sûr pas les premiers à théoriser le plaisir lié à l'imaginaire de la mort et de la destruction, puisque dans *La Poétique*, Aristote évoque déjà la nécessité d'atteindre la catharsis à travers les tragédies⁹⁰². On comprend donc que l'écriture contemporaine cherche, elle aussi, à provoquer une forme de catharsis en explorant les futurs les plus effroyables.

Ce « goût pour la *tabula rasa* » que traduisent nos fictions de l'Anthropocène se révèle notamment au-travers de la description d'une beauté particulière aux temps de la destruction. Dans *People of the Whale*, l'étrange « Prêtre de la Pluie » semble quelque peu fasciné par le désastre écologique qu'est la sécheresse : « [o]n dirait qu'il trouve une certaine beauté dans la désolation parce qu'on le voit souvent dehors sous la lumière de la lune, se tenant là où était autrefois l'océan⁹⁰³ [...] ». Cette attirance pour la désolation est confirmée dans les récits post-apocalyptiques, notamment chez Atwood où les descriptions de l'environnement détruit

⁸⁹⁹ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 133.

⁹⁰⁰ Christian Chelebourg, *idem*.

⁹⁰¹ Jean-Jacques Wunenburger, « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *op.cit.*

⁹⁰² Aristote, *La Poétique*, Paris, les Belles lettres, 1997.

⁹⁰³ « He seems to find a beauty in the desolation because he is often seen out in the moonlight standing where the water once was [...] », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 142.

et de la mort environnante constituent une beauté particulière. Dans *Oryx and Crake*, alors qu'il est sur la plage, Snowman est émerveillé par ce qu'il voit :

La ligne d'horizon, à l'est, baigne dans une brume grisâtre teintée d'une lueur rosée, funeste. Curieux la douceur que cette couleur affiche encore. Il la contemple avec ravissement ; il n'y a pas d'autre mot pour cela. Ravissement. Le cœur saisi, pris, comme par un grand oiseau de proie. Comment le monde peut-il encore être aussi beau après tout ce qui s'est passé⁹⁰⁴ ?

Ainsi le monde détruit, qui pourtant éclaire Snowman d'une lueur « funeste » et qui le maltraite en lui faisant subir des déluges et des tornades, n'en perd pas moins sa fascinante beauté, sans que le personnage ne puisse pour autant l'expliquer. D'ailleurs, quand la tornade est décrite dans le chapitre éponyme (« Twister »), Snowman, qui est pourtant en danger, affirme que « [c]'est un spectacle grandiose⁹⁰⁵ ». On pourrait presque sentir poindre dans ce moment de contemplation une forme d'optimisme. Dans *Nos animaux préférés*, il est d'ailleurs affirmé que « [l]e monde extérieur, avec cette communauté proche, parente, est en ruines et dans le malheur, mais de nombreuses lumières le traversent⁹⁰⁶ ». Il semblerait ainsi que le monde pourtant détruit et traversé de toutes parts par la mort, conserve une sorte de beauté transcendante porteuse de lumière. Dans *Ouragan*, la beauté du zoo submergé par les eaux après le passage de Katrina pousse le pasteur à la contemplation : « Je vous bénis, Seigneur. Vous mettez de la beauté en toute chose⁹⁰⁷ ».

Sans être nécessairement spirituel, on remarque que le sublime s'invite ça-et-là dans les descriptions de la beauté du monde après sa destruction. Car celle-ci fascine, elle attire les lecteurs et procure un plaisir esthétique. Christian Chelebourg note à ce propos que « [...] la catastrophe naturelle est avant tout un objet esthétique, un prétexte à nous “en mettre plein la vue”. Elle fascine autant qu'elle effraie et peut-être pour la même raison : avec ou sans Dieu, elle s'impose à la conscience comme un mystère⁹⁰⁸ ». Nos fictions sont donc le terrain d'expression d'une véritable esthétique du chaos. Selon Jean-Jacques Wunenburger, l'écriture du « sublime » est le moyen de représenter ce qui ne pourrait *a priori* pas être représenté :

⁹⁰⁴ « On the eastern horizon there's a greyish haze, lit now with a rosy, deadly glow. Strange how that colour still seems tender. He gazes at it with rapture ; there is no other word for it. *Rapture*. The heart seized, carried away, as if by some large bird of prey. After everything that's happened, how can the world still be so beautiful ? », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 371 (VO), p. 389 (VF).

⁹⁰⁵ « It's a grand spectacle », Atwood, *ibid.*, p. 236 (VO), p. 252 (VF).

⁹⁰⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 88.

⁹⁰⁷ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 98.

⁹⁰⁸ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 138.

Seul le sublime permet de nous présenter ce qui nous dépasse, en nous touchant par ce qui vient dépasser toute représentation de quelque chose de déterminé et de limité. La vision de la catastrophe représenterait ainsi une forme d'illimité, une présentation de ce qui est à vrai dire irréprésentable, ou à la limite du représentable⁹⁰⁹.

La description du monde détruit constitue une véritable esthétique dans les fictions de l'Anthropocène. L'appel à l'imaginaire post-apocalyptique pour envisager les problématiques écologiques contemporaines serait donc l'occasion d'enrichir le texte de cette écriture inspirée.

2) Palimpseste : archéologie de la trace

Le monde détruit décrit dans nos œuvres n'est pas complètement étranger aux lecteurs, puisqu'il est composé de ruines formées par des objets qui leur sont identifiables. Aussi nos œuvres s'attachent-elles à décrire non pas un monde complètement nouveau, mais plutôt notre propre monde défiguré par l'avènement de désastres qu'on ne peut aujourd'hui que redouter. En d'autres termes, le monde détruit se présente dans ces récits de projection comme un palimpseste⁹¹⁰ : derrière les couches de gravats se cache la trace encore perceptible de l'humanité à l'époque où sa présence sur Terre était possible. La description des ruines dans certaines de nos œuvres présente donc au lecteur une archéologie de la trace, c'est-à-dire le moyen de retrouver l'origine familière des rebuts qui jonchent le sol de la planète après sa destruction.

Les ruines occupent l'espace qui était autrefois celui des constructions humaines. Aussi retrouve-t-on dans les diverses descriptions la mention d'objets familiers cassés et désormais inutiles. Analysant la valeur sémantique du déchet dans notre ère contemporaine, Zygmunt Bauman anticipe d'ailleurs que « [l]es objets utiles et indispensables d'aujourd'hui, à très peu d'exceptions près, sont le rebut de demain⁹¹¹ ». Or c'est bien de ce « rebut » qu'il est question dans les œuvres projectives. Dans *La Possibilité d'une île*, la fuite finale de

⁹⁰⁹ Wununburger, « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *op.cit.*

⁹¹⁰ Le concept de palimpseste appliqué à la description du monde post-apocalyptique a été initié dans la première partie de notre mémoire de recherche de Master 2 intitulé *L'écriture post-apocalyptique contemporaine, de la dégénérescence du monde à l'energeia poétique*, sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, soutenu en juin 2011 à l'université d'Angers.

⁹¹¹ Zygmunt Bauman, *Vies Perdues*, *op.cit.*, p. 177.

Daniel25 est l'occasion pour lui de découvrir un monde recouvert des restes d'une humanité pourtant disparue des milliers d'années auparavant :

C'était pour moi une surprise constante de constater qu'une grande partie des équipements construits par les hommes étaient encore, plusieurs siècles après, en état de marche – les centrales électriques elles-mêmes continuaient à débiter des milliers de kilowatts qui n'étaient plus utilisés par personne⁹¹².

Il est en effet surprenant d'imaginer que les constructions humaines puissent durer dans l'après de l'humanité⁹¹³. Ce que voit Daniel25 constitue toutefois un tas de ruines inutilisables, comme cela est confirmé lorsqu'il s'assoit à la terrasse d'un café espagnol et qu'il observe « ses vestiges dépareillés, détériorés » qui lui inspirent « quelque chose de navrant⁹¹⁴ ». Les vestiges que le personnage ne connaît qu'en théorie accompagnent son voyage final. Lorsqu'il passe quelques jours dans le château d'Alarçón, Daniel25 trouve d'ailleurs de nombreux objets obsolètes et « irrémédiablement détériorés par le passage des siècles⁹¹⁵ », témoins muets d'un temps révolu : « [...] je laissai ainsi de côté les téléphones portables, les ordinateurs, les agendas électroniques. [...] Je jouai quelque temps avec un appareil photo, un Rolleiflex double objectif à la carrosserie de métal d'un noir mat⁹¹⁶[...] ». Il est donc entouré par une pléthore d'objets dont l'utilité est désormais nulle et qui ne sont plus que la trace d'un monde disparu. On retrouve dans la trilogie *MaddAddam* l'évocation d'items appartenant au passé. Aussi Snowman remarque-t-il leur abondance lorsqu'il arrive dans les vestiges du poste de contrôle d'un Compound : « Il y a beaucoup de gravats par terre⁹¹⁷ ». Mais ces gravats sont plus précisément les déchets de ce qui fut autrefois utile aux hommes :

Une valise, un sac à dos déversant vêtements et babioles ; un nécessaire de voyage, défoncé, à côté d'une brosse à dents rose,

⁹¹² Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 444.

⁹¹³ Comme nous l'avons vu, des fictions-documentaires telles que *The World Without Us* d'Alan Weisman ou *Aftermath : Population Zero* affirment que les restes de l'Anthropocène pourraient s'imposer dans le paysage « post-apocalyptique » pendant des siècles avant de totalement disparaître. Voir le chapitre 2, p. 145.

⁹¹⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 445.

⁹¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p.455.

⁹¹⁶ Houellebecq, *idem*.

⁹¹⁷ « There's a lot of fallen rubble », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 266 (VO), p. 284 (VF).

solitaire. Un bracelet ; une pince à cheveux en forme de papillon ; un calepin dont les pages ont été mouillées, illisible⁹¹⁸.

Cette énumération montre que les objets les plus prosaïques qui accompagnaient le quotidien humain jonchent le monde post-apocalyptique comme autant de détrit. Car ces objets ne trouvent plus leur utilité première, et leur existence ne sert qu'à rappeler à Snowman la tragédie qui s'est déroulée et qui l'a laissé seul au monde. L'observation des ruines par les personnages laisse apercevoir le souvenir de leur vie d'objets. Dans *MaddAddam*, Toby perçoit l'accumulation de ces objets archaïques mais désormais obsolètes comme « [...] un tableau surréaliste du XX^e siècle : chaque objet est hypersolide, avec un contour bien net, sauf qu'aucun ne devrait se trouver là⁹¹⁹ ». Pour elle, la vision de ces objets dans le monde post-apocalyptique constitue une superposition incongrue, presque dérangeante. Car avec leur mention s'opère un jeu de cache-cache entre le monde d'avant et le monde d'après, nouvelle couche d'histoire du monde qui a recouvert la précédente à la manière d'un palimpseste.

Le motif du palimpseste nous semble pertinent dans la mesure où il reflète la structure du monde post-apocalyptique. Celui-ci présente en effet plusieurs couches superposées dont l'opacité est irrégulière. De ce fait, la couche supérieure, celle du monde de l'après, laisse entrevoir la couche inférieure, celle du monde d'avant, c'est-à-dire du monde humain. Tout, dans nos œuvres, fonctionne donc par un jeu d'empreintes et de traces qui se manifestent autant qu'elles menacent de disparaître. Aussi comprend-on dans *Oryx and Crake* que certains bâtiments humains ne sont désormais plus visibles que par leur structure érodée par le climat capricieux. Par exemple, Snowman, après un déluge, se dirige vers « une aspérité en béton armé qui fait saillie, vestige d'un pont⁹²⁰ ». On comprend qu'il est entouré de ces « vestiges » qui sont comme le souvenir incomplet d'une temporalité en phase d'être oubliée. Alors que les personnages sont tous en quête d'autres survivants, leur attention est portée sur toute marque pouvant apporter des informations ou pouvant évoquer le monde révolu. Le dernier chapitre d'*Oryx and Crake* est d'ailleurs titré « Empreinte » (« Footprint », littéralement « trace de pas »). Snowman y observe pour la première fois depuis la disparition de l'humanité

⁹¹⁸ « A suitcase, a knapsack spilling out clothes and trinkets ; an overnight bag, broken open, beside it a forlorn pink toothbrush. A bracelet ; a woman's hair ornament in the shape of a butterfly ; a notebook, its pages soaked, the handwriting illegible », Atwood, *ibid.*, p. 226 (VO), p. 242 (VF).

⁹¹⁹ « It's like a surrealist painting from the twentieth century : every object ultra-solid, crisp, hard-edged, except that none of them should be there », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 33 (VO), p. 57 (VF).

⁹²⁰ « a jagged concrete overhang that was once part of a bridge », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 44 (VO), p. 54 (VF).

« une empreinte de pied humain, dans le sable⁹²¹ ». Cette trace prometteuse pour le personnage n'en est pas moins éphémère puisqu'elle est formée dans le sable et que par conséquent la mer et le vent viendront bientôt l'effacer. Ainsi s'effacera la trace, tout comme continueront à s'évanouir les derniers vestiges de l'humanité.

La trace est un leitmotiv important dans *Oreille rouge* puisqu'Albert, qui ne croise aucun animal de la savane comme il l'espérait, identifie parfois des traces le laissant penser que ces animaux n'ont pas encore complètement disparu des terres maliennes. Son guide Toka croit notamment remarquer les empreintes d'un hippopotame. Il voit en elles l'affirmation que les mammifères sont bien vivants: « Ils y étaient hier. Voyez leurs empreintes sur la rive⁹²² ». Une autre trace laisse penser qu'un serpent est passé par là : « Entre l'arbre et la mare, il y a la trace large et sinueuse d'un serpent⁹²³ ». Dans *Oreille rouge*, si le monde n'a pas (encore) été détruit par une catastrophe, la présence de la trace comme seul indicateur de ce qui fut (ici, l'abondance des animaux sauvages au Mali), apparaît comme annonciatrice à la fois d'une situation actuelle préoccupante, mais également d'un futur marqué par l'absence. De plus, on retrouve dans le passage post-apocalyptique de *Sans l'orang-outan* l'évocation d'une trace en voie de disparition : « Parfois, nous croyons deviner une trace sur le sol, l'empreinte d'un pied semblable à une main, et nous nous accroupissons pour pleurer. Elles sont d'ailleurs de plus en plus rares, brouillées par nos propres pas⁹²⁴ ». Comme dans la trilogie d'Atwood et dans *Oreille rouge*, la trace est douloureuse car elle atteste la présence de ce qui est désormais absent. Elle est un indice qui ne fait que répéter la pénible vérité que constitue la disparition du monde.

On retrouve dans l'écriture de Volodine le témoignage fragile qu'est la trace d'une route, signe d'une activité humaine révolue : « [...] une piste qui avait été ouverte au bulldozer trente ans plus tôt [...], mais où à certains endroits, comme ici, une trace de chemin subsistait, suggérant que peut-être quelqu'un s'y aventurait parfois avec la volonté de combattre les lianes avec une machette⁹²⁵ ». Mais à chaque fois, la trace n'est que trace, et son caractère éphémère la condamne à disparaître et à rompre de ce fait les derniers liens existant entre le monde d'avant et le monde d'après. Commentant les récits du futur, Christian Chelebourg confirme que « [l]'histoire de l'humanité, ainsi conçue, c'est celle d'une inlassable détérioration de l'écosystème entraînant en réponse la perte du coupable et

⁹²¹ « a human footprint, in the sand », Atwood, *ibid.*, p. 372 (VO), p. 390 (VF).

⁹²² Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 65.

⁹²³ Chevillard, *ibid.*, p. 88.

⁹²⁴ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 86.

⁹²⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 10.

l'effacement de la trace⁹²⁶ ». Or l'effacement de la trace du passé correspond à l'effacement du sens de ce qui était autrefois compréhensible.

En effet, la trace – à mesure qu'elle s'efface – n'est pas toujours lisible, et le sens attaché aux objets détruits semble alors également disparaître. Cela est particulièrement clair dans la trilogie *MaddAddam* où la présence des Enfants de Crake est l'occasion de mettre en exergue l'obsolescence des ruines et du sens qui leur est attaché. En effet, ces créatures nées peu avant la destruction de l'humanité ne connaissent pas les objets du monde d'avant la catastrophe, et leur usage reste pour eux un grand mystère. Ils comptent donc sur Snowman pour les renseigner sur la valeur de chaque objet mais également de chaque concept lié à cet objet. Aussi Snowman est-il confronté à plusieurs reprises au problème de l'effacement du sens. Dès le deuxième chapitre, les Enfants de Crake trouvent un grand nombre d'objets appartenant à un passé qu'ils n'ont pas connu :

[...] un enjoliveur, une touche de piano, un morceau de bouteille de soda vert pâle poli par l'océan. Un flacon en plastique de JouissePluss, vide ; un panier de Naevi CoqOTops, dito. Une souris d'ordinateur, ou ce qu'il en reste, et sa longue queue métallique⁹²⁷.

Ces objets hétéroclites et détériorés sont incompréhensibles pour ces créatures qui ignorent tout de la culture humaine. Snowman est, comme à chaque fois, confronté à l'impossibilité de donner du sens à des objets se référant à des réalités obsolètes. « Il n'y pas moyen de leur expliquer ce que sont, ce qu'étaient ces objets bizarres⁹²⁸ », se désole-t-il, avant de leur répondre sommairement : « Ce sont des trucs d'avant⁹²⁹ ». On remarque l'anaphore du verbe « être » avec la modification du temps utilisé : les objets ne « sont » plus, ils « étaient », et Snowman doit encore se corriger pour faire face à cette réalité violente. Pour lui, ces objets impossibles à expliquer sont « [d]es pièges du passé⁹³⁰ », c'est-à-dire le souvenir douloureux de ce qui ne sera plus, un héritage brisé, défaillant, laissé à des êtres qui ne peuvent le comprendre. Le problème est le même lorsqu'il s'agit d'expliquer des éléments plus abstraits. Aussi Snowman se rend-il compte de l'absolue impossibilité d'expliquer l'expression « être

⁹²⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 46.

⁹²⁷ « [...] a hubcap, a piano key, a chunk of palegreen pop bottle smoothed by the ocean. A plastic BlyssPluss container, empty ; a ChickieNobs Bucket O'Nubbins, ditto. A computer mouse, or the busted remains of one, with a long wiry tail », Atwood, *Oryx and Crake*, op.cit., p. 6-7 (VO), p. 15 (VF).

⁹²⁸ « There's no way of explaining to them what these curious items are, or were », Atwood, *idem*.

⁹²⁹ « These are things from before », Atwood, *idem*.

⁹³⁰ « Booby traps from the past », Atwood, *idem*.

au pain sec⁹³¹ » (« to be toast »). Sa tentative de simplifier les concepts est vouée à l'échec, puisque pour expliquer la notion même de pain, il doit expliquer celle de « farine » ou de « cuisson ». Car au-delà des objets, les mots les désignant ont également perdu leur sens. Ils ne sont plus, eux non plus, que le témoin muet d'une culture disparue. Ainsi la trace que forment les objets laissés derrière les hommes est-elle illisible : elle ne permet plus d'identifier le monde qui a disparu. À la manière d'un palimpseste dont les différentes couches sont usées par le temps, le monde né de la catastrophe ne laisse plus apercevoir distinctement ses sous-couches.

Comme on le lit chez Volodine, dans le temps post-apocalyptique, « [l]es ultimes résidus [sont] illisibles⁹³² ». La dégradation puis la disparition des choses du monde d'avant entraînent un glissement de la mémoire et du sens qui rend celui-ci définitivement obsolète. On pense ici à Daniel24 qui, décrivant l'ancienne demeure de Daniel1, précise que « [l]a mer a disparu, et la mémoire des vagues⁹³³ ». Avec la disparition s'est donc délité le souvenir de ce qui n'est plus, pour le néo-humain, que « le spectacle apparemment répétitif de l'océan s'écrasant sur le sable⁹³⁴ ». S'il est difficile d'expliquer exactement ce qu'est « la mémoire des vagues », on comprend qu'avec la disparition de la mer, la mémoire s'est également détériorée.

En effet, les personnages de nos œuvres, des êtres déplacés d'une normalité à une autre, perdent la mémoire de ce qui existait avant la catastrophe. Snowman, dans la trilogie *MaddAddam*, est particulièrement affecté par l'effacement des souvenirs : « Il y a un paquet de trous noirs dans son cerveau rabougri, autrefois siège de sa mémoire⁹³⁵ ». Sa mémoire lui fait défaut, et « [s]a tête est en train de se transformer en un vaste réservoir à magnets démodés⁹³⁶ ». Les souvenirs du personnage sont donc eux aussi des déchets qui n'ont plus la moindre utilité dans le monde d'après la catastrophe : ils sont « démodés », abîmés, et voués à disparaître. Sa mémoire s'efface et constitue l'une des couches du palimpseste. Ou comme le résume la voix narrative : « son cerveau [est] en cours de dissolution⁹³⁷ ». Les mots s'effacent également et font défaut au survivant qui essaie parfois de formuler des idées sans que cela ne

⁹³¹ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 98 (VO), p. 100 (VF).

⁹³² Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 10.

⁹³³ Houellebecq, *PUL, op.cit.*, p. 44.

⁹³⁴ Houellebecq, *idem*.

⁹³⁵ « There are a lot of blank spaces in his stub of a brain, where memory used to be », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 4 (VO), p. 13 (VF).

⁹³⁶ « His entire head is becoming one big stash of obsolete fridge magnets », Atwood, *ibid.*, p. 148 (VO), p. 162 (VF).

⁹³⁷ « his dissolving brain », Atwood, *ibid.*, p. 149 (VO), p. 163 (VF).

soit possible : « “Eu égard des circonstances atténuantes...” ». Il se retrouve planté là, bouche bée, à chercher la suite de la phrase⁹³⁸ » Snowman ne réussit plus à terminer ses phrases car elles se décomposent au fur et à mesure qu’il les construit : elles ne sont plus liées par le ciment sémantique des concepts et des choses qui font sens. Les objets se dégradent, et avec eux leur sens, et avec lui les mots pour les nommer. Snowman tente d’expliquer ce phénomène par une fatalité, ou une destinée pure et simple : « C’est le destin de ces mots que d’être mangés par les coléoptères⁹³⁹ ». Nous observons ici le glissement sémantique dans lequel les mots, entités abstraites, sont dévorés par des insectes. C’est que le langage perd de son sens quand les choses du monde sont en voie de disparition. Il est essoufflé, lui aussi meurtri par la catastrophe qui a attaqué l’humanité jusque dans son verbe. On comprend le glissement du langage vers le néant lorsque Snowman pense inopinément à des mots qui n’ont plus aucun sens :

Surgi de nulle part, un mot lui apparaît: *Mésozoïque*. Il le voit, il l’entend, mais il n’a plus de substance. [...] Cela lui arrive un peu trop souvent ces derniers temps, cette déperdition de sens où les entrées sur ses précieuses listes de mots se dissolvent dans l’espace⁹⁴⁰.

Le mot qui apparaît par le plus grand des hasards dans la mémoire fatiguée de Snowman a donc perdu sa substance : son apparition n’est plus que le soubresaut d’un monde où tout faisait sens. Le langage est donc lui aussi une forme de ruine dans le monde post-catastrophique : il appartient à ce palimpseste de l’après. Les objets et les réalités humaines auquel il référait autrefois étant détériorés, il s’efface peu à peu, comme les multiples traces, éphémères et fragiles, du monde qui a existé avant la catastrophe.

Aussi le récit post-apocalyptique, dans nos œuvres, oscille-t-il, comme l’explique parfaitement Jean-Jacques Wunenburger, entre l’abondance liée à une esthétique du chaos, et le silence auquel réduit l’imaginaire du pire :

On peut essayer de mettre en évidence en tout cas quelques procédures

⁹³⁸ « “In view of the mitigating”, he says. He finds himself standing with his mouth open, trying to remember the rest of the sentence », Atwood, *ibid.*, p. 5 (VO), p. 13 (VF).

⁹³⁹ « It’s the fate of these words to be eaten by beetles », Atwood, *ibid.*, p. 347 (VO), p. 345 (VF).

⁹⁴⁰ « From nowhere, a word appears: *Mesozoic*. He can see the word, he can hear the word, but he can’t reach the word. [...] This is happening too much lately, this dissolution of meaning, the entries of his cherished wordlists drifting off into space », Atwood, *ibid.*, p. 39 (VO), p. 49 (VF).

de narration qui oscillent elles-mêmes entre une quête de signification exacerbée, permise souvent par les mythes, et une sorte de sidération silencieuse devant un fait sublime qui est en même temps un fait horrible. Entre le trop plein et le déficit de récit et de sens, la catastrophe se tient bien entre les pôles opposés du langage et de la pensée⁹⁴¹.

On comprend donc bien l'intérêt pour les œuvres contemporaines d'imaginer des récits de l'ailleurs, et notamment de passer par le biais de l'imaginaire du pire. Comme le remarque Jean-Paul Engélibert (à propos de Houellebecq et Minard), l'écriture post-apocalyptique est une variation nécessaire, ou en tout cas quasi-inévitable, de l'utopie : « L'utopie, dans ces fictions, entretient des rapports étroits avec l'apocalypsimisme. Elle suppose la fin d'un monde pour en rêver un autre⁹⁴² ». Le récit de l'ailleurs se transforme donc en récit eschatologique parce que notre imagination en appelle à la destruction du monde afin de pouvoir en envisager un nouveau.

L'imaginaire post-apocalyptique permet, selon Laurence Pagacz, « [...] de mobiliser les esprits et de transformer les modes de pensée⁹⁴³ » dans un contexte de crise globale. Et si une partie des penseurs contemporains rejettent avec vigueur cet imaginaire (c'est notamment le cas de Michel Deguy, selon qui « la pensée de la fin est gâchée, puérilisée, polluée, par la *doxa* “Nostradamus⁹⁴⁴” »), notre étude veut montrer qu'il présente une véritable richesse littéraire et qu'il permet, en explorant des scénarios que la science ne s'autorise pas toujours à imaginer, une ouverture de la pensée de la crise environnementale et une révélation des problématiques au cœur de notre rapport à l'*oïkos*.

Il serait exagéré d'affirmer que la littérature propose des solutions concrètes à des problématiques contemporaines complexes, et il semble que ce ne soit d'ailleurs pas la vocation de l'écriture projective. Toutefois, comme l'affirme Valérie Stiénon, l'écriture du pire permet de penser la catastrophe dans son aboutissement : « [...] le récit d'anticipation négatif se fait laboratoire d'écriture et de pensée capable de passer virtuellement du possible au probable pour éprouver des situations qui ne sont peut-être pas aussi fictives qu'il y

⁹⁴¹ Jean-Jacques Wunenburger, « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *op.cit.*

⁹⁴² Jean-Paul Engélibert, « Après la catastrophe, l'utopie », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe*, *op.cit.*, p. 239-253, p. 240.

⁹⁴³ Laurence Pagacz, « Apocalypse écologique dans le roman du XXe siècle : *Ravage* de Barjavel et *La leyenda de los soles* de Aridjis », dans Lambert Barthélémy et al., *Imagination(s) environnementale(s)*, *op.cit.*, p. 62.

⁹⁴⁴ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 107.

paraît⁹⁴⁵ ». Le « laboratoire » que constitue cette écriture du pire permet en effet « [...] d'essayer la catastrophe jusqu'à son paroxysme pour mieux l'apprivoiser⁹⁴⁶[...] ». Cet apprivoisement laisse cependant la place à l'incertitude sur l'avenir humain. On pense à un passage de *Sans l'orang-outan* où la voix narrative, décrivant le temps post-apocalyptique, affirme que « [n]ous préférons l'énigme à son élucidation, toujours décevante, qui rétrécit notre prison⁹⁴⁷ ». On croit voir ici l'affirmation selon laquelle le développement décomplexé des intrigues du futur par la fiction contemporaine manifeste non pas le désir d'élucider la crise environnementale contemporaine, mais plutôt celui de lui offrir un langage et un imaginaire.

En cela, il peut paraître difficile de régler le problème générique lié aux fictions de projection. Car des romans comme ceux de Houellebecq ou d'Atwood ont tant de points communs avec des œuvres de science-fiction qu'il serait malhonnête de rejeter trop assurément cette filiation. Elles constituent bien ce que Jacques Baudou appelle « un billet pour l'ailleurs⁹⁴⁸ ».

Mais au-delà de la question générique, le fait d'imaginer d'autres possibles est, selon Isabelle Stengers, l'attestation d'une créativité comme réponse à l'angoisse eschatologique contemporaine :

Que l'on ne me demande pas quel "autre monde" sera possible [...]. La réponse ne nous appartient pas, elle appartient à un processus de création dont il serait insensé et dangereux de sous-estimer la difficulté terrible, mais qu'il *serait suicidaire de réputer impossible*⁹⁴⁹.

Pour la philosophe, il n'est donc pas impossible d'inventer des ailleurs. Aussi nos œuvres, bien qu'elles envisagent le pire, manifestent-elles une stimulation poétique et une créativité littéraire à l'opposé de l'imaginaire du néant qu'elles décrivent.



⁹⁴⁵ Valérie Stiénon, « La dystopie française d'Émile Souvestre à Léon Daudet ; petite traversée générique », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, *Utopie et catastrophe; Revers et renaissances de l'utopie (XVI^e – XXI^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2015, p. 111-123, p. 122.

⁹⁴⁶ Valérie Stiénon, *ibid.*, p. 123.

⁹⁴⁷ Chevillard, *SOO*, p. 91.

⁹⁴⁸ Jacques Baudou, *La Science-fiction, op.cit.*, p. 12.

⁹⁴⁹ Isabelle Stengers, *Au temps des catastrophes, op.cit.*, p. 60.

Dans cette partie nous avons démontré que les fictions de l'Anthropocène participent à l'élaboration contemporaine d'une pensée sur la crise environnementale. Mais cette formulation n'est pas mimétique des multiples discours qui émergent dans les sociétés nord-occidentales. Le processus de fictionnalisation dans les œuvres du *corpus* a pour effet de complexifier la représentation d'une crise toute contemporaine.

Il permet notamment la naissance d'un imaginaire, d'un réseau d'images traduisant des préoccupations sociales, qui réinvestit dans la fiction littéraire à la fois les problématiques les plus évidentes de la crise environnementale, mais aussi des motifs permettant de réfléchir sur ce qu'habiter le monde peut signifier dans l'ère de l'Anthropocène. Cet imaginaire puise dans l'ailleurs des récits où le rapport à l'environnement est soit idéal, soit, à l'inverse, apocalyptique. L'objectif de cette exploration des possibles au moyen de la fiction est d'anticiper des scénarios pour le futur de notre planète en danger.

Toutefois, l'imaginaire de la crise environnementale révèle que cette crise concerne moins l'environnement – qui gagne aisément, dans les récits, la guerre contre les hommes – que l'humanité elle-même. Car c'est bien elle qui est en souffrance, comme le montre, dans les fictions analysées, l'insistance sur la rupture avec l'*oikos* et la douloureuse impossibilité de véritablement l'habiter. L'imaginaire de la crise environnementale nous invite donc à nous interroger non plus sur les représentations littéraires de l'altération de l'environnement, mais sur celles d'une humanité en crise.

Deuxième partie
Habiter ensemble.
Caractéristiques d'une crise de l'humain

L'imaginaire littéraire, en accompagnant l'émergence d'une pensée environnementale contemporaine, formule l'invitation à penser *autrement* notre rapport au monde. Il s'agit, dans cette approche, de s'interroger sur les difficultés à l'habiter. Cela ne peut pas se faire sans les autres, ceux *avec qui* nous habitons. De ce fait, il semble difficile de ne pas s'attarder sur les habitants de l'*oikos* mondial, et notamment ceux qui sont doués d'intelligence et de langage : les hommes. Comme l'affirme Pierre Charbonnier, « [...] c'est le sens du collectif qui se trouve impliqué dans la compréhension des rapports à la nature : le social se fait à l'épreuve du monde extérieur, et cela en chacun de ses dimensions essentielles⁹⁵⁰ ». Aussi notre rapport au monde ne peut-il être formulé en ignorant « le sens du collectif⁹⁵¹ » qui le définit.

Si l'environnement peut être compris comme « ce qui nous environne », c'est-à-dire l'ensemble des êtres et entités (humains ou non-humains, vivants ou non-vivants) qui cohabitent avec l'humain sur la Terre, il doit être aussi compris comme l'espace où les hommes *co-habitent* entre eux. De ce fait, on ne peut entendre l'environnement uniquement comme espace extérieur à notre espèce. Comme l'argumente Émilie Hache, la pensée écologique contemporaine exige d'interroger la définition même de l'environnement, et avec elle le concept ancien et très abondamment discuté de nature⁹⁵². Si notre étude ne s'investit pas complètement dans cette vaste discussion, elle ne peut cependant ignorer l'une des définitions de la nature comme d'une construction sociale purement humaine. Premièrement, le concept de nature comme espace sur lequel l'homme n'a pas d'emprise paraît difficilement valide dans la mesure où, comme le remarque Bill McKibben dans *The End of Nature*⁹⁵³, il n'existe plus de lieu qui n'ait pas été, d'une façon ou d'une autre, domestiqué par l'humanité⁹⁵⁴. Au-delà de cette impasse factuelle, il semble important d'envisager la nature comme un produit de notre intelligence humaine. S'inscrivant dans la lignée de penseurs tels que Donna Haraway⁹⁵⁵ Bruno Latour⁹⁵⁶ ou Timothy Morton⁹⁵⁷, Émilie Hache propose une

⁹⁵⁰ Pierre Charbonnier, *La Fin d'un grand partage ; Nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CNRS Editions, 2015, p. 281.

⁹⁵¹ Le « collectif » est entendu ici selon la définition de Bruno Latour, c'est-à-dire comme l'ensemble des mondes humains et non-humains, en opposition à la « société » qui n'inclut que le monde humain. Cf Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.

⁹⁵² Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons*, op.cit., p. 10.

⁹⁵³ Bill McKibben, *The End of Nature*, New-York, Anchor, 1989.

⁹⁵⁴ Cette hypothèse est formulée par Thoreau dès 1864 : « It is difficult to conceive of a region uninhabited by man. We habitually presume his presence and influence everywhere. And yet we have not seen pure Nature, unless we have seen her vast, and drear, and inhuman...Nature was here something savage and awful, though beautiful », Henry David Thoreau, *Maine Woods*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 71.

⁹⁵⁵ Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York et Londres, Routledge, 1989.

approche de la nature comme « un outil conceptuel⁹⁵⁸ » qu'il est nécessaire d'inclure dans une définition plus large prenant en compte notre interaction avec le non-humain⁹⁵⁹. Finalement, s'interroger sur l'environnement, selon cette définition, c'est nécessairement inclure les hommes dans la problématique.

S'il est certes essentiel de s'intéresser au rapport entre les hommes et leur *oikos* – l'*oikos* désignant dans ce cas tout ce qui n'est pas humain – il est également important d'observer le rapport des hommes entre eux, ou comme le formule Émilie Hache, « [...] de s'intéresser non pas à la "nature" mais à la façon dont *nous pouvons vivre ensemble*⁹⁶⁰ ». Comprendre comment nous partageons l'*oikos* terrestre, selon James Guignard et T.P. Murphy, est nécessaire pour s'interroger plus généralement sur la crise environnementale : « De fait, nos problèmes les plus importants, comme le réchauffement climatique, impliquent que des experts s'y penchent, mais cette expertise doit être tempérée par l'interrogation humaniste et interdisciplinaire de ce qu'être humain signifie dans un monde qui se détériore rapidement⁹⁶¹ ». Or la littérature, et notamment les fictions de l'Anthropocène, participent à cette enquête.

Il s'agit donc dans cette partie d'observer comment, dans nos œuvres, les rapports complexes entre l'homme et son environnement n'ont pas seulement comme conséquence de modifier l'environnement, mais également celle de bouleverser l'humain. Il n'est plus alors question de s'interroger uniquement sur notre façon d'habiter l'*oikos*, mais bien sur les modalités selon lesquelles nous l'habitons *ensemble*.

Nous verrons que les fictions de l'Anthropocène insistent surtout la difficulté de cohabiter, qui se manifeste à la fois à l'échelle individuelle et à l'échelle collective. Les deux niveaux d'analyse sont en vérité profondément interconnectés. Ils permettent une réflexion

⁹⁵⁶ Bruno Latour, *Politiques de la nature*, *op.cit.*

⁹⁵⁷ Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

⁹⁵⁸ Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons*, *op.cit.*, p. 10.

⁹⁵⁹ Si cette définition de la nature nous permet d'aborder l'aspect profondément politique des problématiques écologiques, une vision entièrement constructiviste nous paraîtrait toutefois discutable. Il semble prudent de ne pas complètement l'adopter et de conserver l'idée qu'une nature puisse exister en dehors de toute construction sociale. Définissant le constructivisme, Greg Garrard explique que le défi de l'écocritique est précisément de montrer que la nature est en certains points construite socialement, mais aussi qu'elle peut exister en tant qu'elle-même. Greg Garrard, *Ecocriticism*, *op.cit.*, p. 10.

⁹⁶⁰ Émilie Hache, *Ce à quoi nous tenons*, *op.cit.*, p. 19.

⁹⁶¹ « Thus, our largest problems, like global warming, require expertise to solve, but such expertise needs to be tempered by the humanistic and interdisciplinary pursuit of what it means to be a human being in a rapidly deteriorating world. », James Guignard et T.P. Murphy (ed.), *Literature, Writing and the Natural World*, Newcastle, Cambridge Scholars publishing, 2009, p. 1-13, p. 6.

élargie sur la dimension sociopolitique de la crise environnementale. On comprend donc la nécessité d'interroger le vaste champ de l'écologie politique, qui ne peut être ignoré dans la mesure où nos œuvres se font considérablement politiques. Toutefois, il semble que ce caractère ne soit pas à lier à l'insertion de références politiques dans le texte, ni à l'engagement politique des auteurs⁹⁶², mais plutôt à la nature intrinsèquement politique de la littérature. Nous pensons à Jacques Rancière, qui dans *Politique de la littérature*⁹⁶³ affirme que la littérature, cette « machine à faire parler la vie », est politique dans sa nature même :

L'expression "politique de la littérature " implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. [...] Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire⁹⁶⁴.

On peut donc analyser comment l'évocation de la crise environnementale en littérature se fait politique en se demandant comment la modification permanente de l'*oikos* (et du rapport à l'*oikos*) bouleverse l'homme en tant que membre d'un groupe social et politique, mais aussi comme individu et comme membre d'une espèce.



⁹⁶² Nous interrogeons l'engagement des auteurs dans le chapitre 8.

⁹⁶³ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

⁹⁶⁴ Jacques Rancière, *ibid.*, p. 11.

Chapitre 4

De la crise environnementale à la crise sociale :

Motifs de l'exclusion

« What happens to the land also happens to the people⁹⁶⁵ »

Dans l'ère de l'Anthropocène, les modifications du monde apparaissent comme irréversibles, et ce bouleversement n'est pas sans influence sur la façon dont les hommes existent sur Terre.

Il s'agit d'abord d'observer la façon dont les hommes se distribuent entre eux le monde comme espace géographique et politique. Il est en effet intéressant de constater de grandes injustices dans cette répartition, et plus particulièrement dans la façon dont les existences humaines sont plus ou moins affectées en fonction de leur classe sociale ou de leur situation géographique.

Ainsi, les fictions de l'Anthropocène traduisent la prédominance de clivages sociopolitiques entre pauvres et riches ou entre Blancs et minorités ethniques. Comme l'affirme Catherine Larrère, « [...] si la crise est globale, ses effets et ses menaces sont très inégalement répartis⁹⁶⁶ ». Jean-Paul Deléage confirme d'ailleurs que « [s]i la crise écologique planétaire est une menace globale pour le genre humain, elle affecte néanmoins de façon très différenciée sociétés (le Nord et le Sud), classes, genres et groupes sociaux⁹⁶⁷ ». L'analyse de la crise environnementale devrait donc inclure des facteurs sociaux tels que la classe sociale, la sexualité ou la couleur de peau. Une telle approche participe à une reformulation de la définition de l'environnement. Car si l'on évoque l'environnement comme un espace de danger potentiel pour la santé humaine, on s'éloigne alors de l'idée d'un espace à protéger, et même plus généralement d'une nature qui serait complètement extérieure aux hommes.

⁹⁶⁵ « In Depth with Linda Hogan », Émission télévisée « In Depth », C-Span, 3 juillet 2011, 26'. [En ligne] URL : <http://www.c-span.org/video/?299921-1/depth-linda-hogan>, consulté le 21 avril 2016.

⁹⁶⁶ Catherine Larrère, « La justice environnementale », *Multitudes*, n°36, 2009, p.156 -162, p. 156.

⁹⁶⁷ Jean-Paul Deléage, « Des inégalités écologiques parmi les hommes », *Ecologie & politique*, n°35, volume 1, 2008, p. 11-17, p. 13.

Émilie Hache explique que les victimes de cette répartition inégale font référence à l'environnement

[...] non pas comme quelque chose d'extérieur à eux, avec lequel ils entretiendraient un rapport de loisir, même substantiel, mais comme quelque chose de potentiellement dangereux (parce que toxique, contaminé, présentant des risques d'incendie, etc.) constituant le milieu même où ils habitent, travaillent et vivent⁹⁶⁸.

Selon Émilie Hache, cette conception tout à fait différente de l'environnement ne faisait pas partie, jusqu'à récemment, de notre histoire environnementale, et peine encore à asseoir sa légitimité dans les débats contemporains sur l'environnement. Or il paraît essentiel de l'adopter afin d'analyser l'aspect profondément humain de la problématique environnementale. Comme le formule Catherine Larrère,

Pour en parler, il faut transformer la définition de l'environnement, pour y inclure non seulement les questions d'épuisement ou de surexploitation des ressources naturelles, ainsi que les pollutions diverses, mais surtout pour prendre en considération les effets sociaux de ces questions (les problèmes de santé notamment⁹⁶⁹).

Il est donc bien nécessaire, pour comprendre les enjeux sociopolitiques de la crise environnementale, d'élargir notre définition de l'environnement à l'organisation des hommes sur Terre et au partage des biens naturels. Cela est nécessaire dans la mesure où la fiction n'ignore pas cette autre approche des enjeux environnementaux. De fait, l'insistance sur la position des plus faibles y révèle l'aspect profondément sociopolitique de la crise environnementale contemporaine.

⁹⁶⁸ Émilie Hache, « Justice Environnementale, Ici et Là-Bas », *Contretemps*, 3 décembre 2013, [En ligne] URL: <http://www.contretemps.eu/culture/justice-environnementale-ici-et-la-bas>, consultation le 15 février 2015.

⁹⁶⁹ Catherine Larrère, « La justice environnementale », *op.cit.*, p. 157.

I. Les enjeux sociopolitiques de la crise environnementale

1) Une « interaction inextricable »

Le lien entre la crise environnementale et la crise sociopolitique vient de la corrélation entre la domination de l'environnement par les hommes⁹⁷⁰, incarnée par l'Anthropocène, et celle des hommes par d'autres hommes. Or la pensée contemporaine ne peut exclure la dimension sociopolitique de la crise environnementale. C'est notamment ce qu'affirme Alain Suberchicot dont l'affirmation sous forme d'adage, « [à] tragédie écologique tragédie politique⁹⁷¹ », résume l'imbrication des deux problématiques l'une dans l'autre. Selon lui, on ne peut dissocier la crise environnementale de celle, plus politique, qui se joue en parallèle à mesure que la mondialisation s'étend. Bertrand Guest, en commentant l'ouvrage d'Alain Suberchicot, confirme que « [l]'écologie porte toujours un regard sur le social ; l'environnement est toujours un thème politique⁹⁷² ». La question de l'environnement ne peut donc être séparée de celle, toute politique, de l'organisation et de la répartition de celui-ci entre les hommes. Razmig Keucheyan confirme que « [l]a nature n'échappe pas aux rapports de forces sociaux : elle est la plus politique des entités⁹⁷³ ». Le sociologue est en effet convaincu de l'importance décisive des problèmes environnementaux dans l'organisation sociopolitique du monde. Selon lui, aucune solution à la crise sociale – cristallisée par les oppositions de classe – ne peut être envisagée sans la résolution de la crise environnementale :

Si l'on prend au sérieux l'idée que le changement climatique est induit, depuis le milieu du XVIII^e siècle, par le développement économique, et que ce développement a pour nom « capitalisme », il est peu probable que les oppositions de classe puissent être transcendées avant qu'une solution à la crise environnementale soit trouvée⁹⁷⁴.

⁹⁷⁰ L'emploi contraint du masculin sert fortement le propos ici. Nous voyons dans le chapitre 8 que ce sont surtout les hommes (masculins) qui sont présentés comme les oppresseurs de l'environnement et de l'humanité en général.

⁹⁷¹ Alain Suberchicot, *Littérature et Environnement, op.cit.*, p. 131.

⁹⁷² Bertrand Guest, « Littératures de l'écologie, témoins du social », *Acta Fabula*, volume 13, n°9, novembre-décembre 2012. [En ligne] URL : <http://www.fabula.org/revue/document7348.php>, page consultée le 15 février 2016.

⁹⁷³ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille, op.cit.*, p. 11.

⁹⁷⁴ Razmig Keucheyan, *ibid*, p. 13.

Razmig Keucheyan s'oppose à l'idée selon laquelle la crise écologique surpasse toute crise et tout classement sociaux. Il souhaite au contraire démontrer qu'elle renforce les fossés entre les classes sociales. Il considère que l'instance politique qu'est l'État « exerce une fonction d'intermédiaire ou d'interface⁹⁷⁵ » entre le capitalisme, modèle économique du monde nord-occidental, et la nature : « [l]e capitalisme, la nature et l'État constituent par conséquent, à l'époque moderne, un indissociable triptyque⁹⁷⁶ ». La modification des dynamiques mondiales, dont l'émergence du capitalisme forme l'un des événements les plus significatifs, est donc responsable de l'intensification des rapports entre le social, le politique, et l'environnement. Hans Jonas justifie quant à lui ce rapprochement par l'expansion du monde humain et sa domination sur tout espace terrestre : « [...] la frontière entre “État” (*polis*) et “nature” a été abolie : la cité des hommes, jadis une enclave à l'intérieur du monde non humain, se répand sur la totalité de la nature terrestre et usurpe sa place⁹⁷⁷ ». L'Anthropocène force donc une fusion entre l'environnement et le politique.

La théorie d'une interdépendance entre le politique et l'environnement est également développée en littérature. Michel Collot admet par exemple l'aspect profondément social de l'organisation des espaces : « Depuis au moins un demi-siècle, les sciences de l'homme et de la société se montrent de plus en plus attentives à l'inscription des faits humains et sociaux dans l'espace, au point qu'on a pu parler à ce propos d'un “tournant spatial” ou d'un “tournant géographique”⁹⁷⁸ ». Observant la dimension politique et éthique de l'imagination environnementale, Stéphanie Posthumus s'interroge sur l'origine de ce « tournant ». Elle rappelle que selon Lawrence Buell, cette dimension est intrinsèque au genre, qu'« elle se trouve dans le texte même, dans sa façon de représenter le monde naturel⁹⁷⁹ ». D'après Lambert Barthélémy, il existerait en effet un « sentiment de [l']indistinction » entre le naturel et le social, qui expliquerait l'« interaction inextricable » entre les deux⁹⁸⁰. Or cette intrication, cette impossibilité de démêler l'histoire des hommes de celle de l'environnement est bien visible dans les œuvres de notre *corpus*.

L'exemple le plus pertinent se trouve dans *People of the Whale*, où Ruth attribue son sentiment de grande solitude à la fois à ce que son peuple a subi en tant que groupe minoritaire aux États-Unis, mais aussi à ce que les hommes ont fait subir à l'environnement :

⁹⁷⁵ Razmig Keucheyan, *ibid.*, p. 200.

⁹⁷⁶ Razmig Keucheyan, *idem*.

⁹⁷⁷ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 37.

⁹⁷⁸ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 10.

⁹⁷⁹ Stéphanie Posthumus, « Penser l'imagination environnementale sous le signe de la différence », *op.cit.*, p. 31.

⁹⁸⁰ Lambert Barthélémy, « Introduction : Imaginer l'environnement aujourd'hui », *op.cit.*, p. 10.

Il y avait des moments où la lumière de la lune avait disparu et elle ressentait une immense solitude. Ce n'était pas pour elle-même. C'était pour ce qu'il s'était passé sur les herbes de sa terre, sur leurs eaux, pas uniquement le massacre qui avait eu lieu là, l'esclavage, mais le meurtre de l'océan⁹⁸¹.

La syntaxe même dévoile « l'interaction inextricable » entre le politique et l'environnement évoquée par Lambert Barthélémy : la conjonction de coordination « mais » qui lie entre eux le « meurtre de l'océan » et le « massacre » évoque une égalité entre les deux tragédies. La peine de Ruth est donc liée intimement au souvenir des deux désastres, qu'elle ne hiérarchise pas. Un tel exemple illustre bien le lien existant entre l'oppression subie par les minorités et celle subie par l'environnement. Les deux coexistent et l'une nourrit l'autre : un peuple opprimé vit dans un environnement opprimé, et un environnement opprimé ne peut qu'accueillir des peuples opprimés.

C'est ce qu'examine la justice environnementale, dont l'influence ne peut être ignorée. L'« environmental justice », traduit littéralement en français par « justice environnementale », est un mouvement particulièrement développé aux États-Unis et dans les pays anglophones depuis les années 1980⁹⁸². Il repose sur le droit de chaque individu à jouir de l'environnement de façon égale. Selon la définition d'Émilie Hache,

le mouvement de justice environnementale, né aux États-Unis dans les années 1980, est le nom donné aux mobilisations de populations défavorisées contre des décisions et pratiques, industrielles comme gouvernementales, à l'origine de nuisances environnementales et sanitaires parfois très graves⁹⁸³.

La justice environnementale, discipline croisant la géographie, la santé publique environnementale mais aussi la sociocritique, constitue selon Lawrence Buell l'un des mouvements majeurs de la seconde vague de l'écocritique⁹⁸⁴. Elle inclut notamment la question de la couleur de peau des individus et des injustices sociales liées à l'environnement. Selon Lawrence Buell, elle atteint son paroxysme aux États-Unis après la publication de

⁹⁸¹ « There were times when the light of the moon had gone out and she felt a great loneliness. It wasn't for herself. It was for what had happened in the grasses of their land, their waters, not just the massacre there, the slavery, but the killing of the ocean », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 65.

⁹⁸² Voir Gelareh Yvard-Djahansouz, *Histoire du mouvement écologique américain*, *op.cit.*, p. 136.

⁹⁸³ Émilie Hache, « Justice environnementale, ici et là-bas », *op.cit.*

⁹⁸⁴ Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *op.cit.*, p. 97.

Silent Spring. Si ce champ est très développé aux États-Unis, on remarque qu'il n'en est pas tout à fait de même en France. C'est le constat de David Blanchon, Sophie Moreau et Yvette Veyret qui expliquent la longue absence de telles considérations en France. Observant l'essor de l'« environmental justice » outre-Atlantique depuis trente ans, les géographes remarquent que la France n'a commencé à s'intéresser aux inégalités environnementales qu'après les années 2000 : « La justice environnementale apparaît ainsi en France comme un objet méconnu dans la littérature académique et dans les politiques publiques, et presque saugrenu, tant l'environnement est présenté comme un domaine apolitique et consensuel⁹⁸⁵ ». S'il existe un décalage intéressant entre l'élaboration d'une réflexion sociopolitique de l'environnement en Amérique du Nord et en France, on remarque cependant un intérêt considérable, désormais même en France, pour la question.

Ursula Heise confirme par ailleurs que l'écocritique s'intéresse aux problématiques soulevées par la justice environnementale : « Depuis le tournant du millénaire, la critique de la justice environnementale a de plus en plus influencé le champ en portant l'attention sur les inégalités sociales et raciales à la fois dans l'accès aux ressources naturelles et dans l'exposition au risque technologique et écologique⁹⁸⁶ ». Une fois de plus, on voit que le croisement entre les préoccupations environnementales et les problèmes sociaux est précisément lié à la période historique postmoderne. Lors d'une intervention en colloque, Ursula Heise a en effet rappelé les liens entre les problématiques environnementales et l'époque post-colonialiste⁹⁸⁷, évoquant le « postcolonialist ecocriticism » (« poco eco ») qui reprend le concept de « postcolonial environmentalism » chez Lawrence Buell⁹⁸⁸. Il semble en effet plus juste encore de parler de post-colonialisme plutôt que de postmodernité car un tel terme permet de rappeler que nous vivons non seulement dans l'ère de l'après-modernité, mais également dans l'ère de l'après-colonisation.

Cette précision lexicale permet de faire entrer la question de l'oppression dans la réflexion. Razmig Keucheyan remarque à ce sujet que « [c]'est sans doute en contexte postcolonial que les inégalités écologiques en général, et le racisme environnemental en

⁹⁸⁵ David Blanchon, Sophie Moreau et Yvette Veyret, « Comprendre et construire la justice environnementale », *op.cit.*, p. 36.

⁹⁸⁶ « From the turn of the millennium, environmental-justice criticism increasingly influenced the field by drawing attention to social and racial inequalities in both access to natural resources and exposure to technological and ecological risk (Martínez-Alier; Adamson, Evans, and Stein) », Ursula Heise, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *PMLA*, n°121, 2006, p. 503-516, p. 508. Notre traduction.

⁹⁸⁷ Ursula Heise, « Comparative Literature between Anthropocene and Posthumanism », « Literatur und Ökologie » Colloque de la Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL), Université de Sarrebruck, 10-13 juin 2014.

⁹⁸⁸ Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *op.cit.*, p. 98.

particulier, revêtent leurs formes les plus aiguës aujourd'hui⁹⁸⁹ ». La justice environnementale est donc, dans l'ère postmoderne et post-coloniale, l'expression d'une réflexion sur les liens étroits entre la crise environnementale et les inégalités sociales.

2) Environnement et inégalités sociales

Ces liens apparaissent surtout, dans nos fictions de l'Anthropocène, à travers l'évocation de l'inégalité et de l'oppression. Les questions environnementales y sont souvent attachées à celle de l'oppression de dominants sur des groupes dominés. La répartition artificielle et inégale du monde entre les hommes engendre des injustices, puisque certains ont accès à davantage de ressources naturelles que d'autres, étant condamnés à vivre dans des endroits où l'environnement a été très affecté par l'activité humaine à un point où celui-ci devient dangereux pour eux.

Le premier aspect abordé par nos fictions est la répartition inégale de l'espace terrestre orchestrée par un groupe dominant. Le champ de la justice environnementale pose, comme l'affirme Émilie Hache, les questions suivantes : « [...] qui est le plus exposé aux nuisances et aux risques environnementaux ? Qui habite près d'une autoroute ? D'une décharge ? D'une usine polluante ? Qui, à l'inverse, jouit d'un environnement sain, esthétique, épanouissant⁹⁹⁰ ? ». Ces questions se reflètent dans les œuvres à travers la dichotomie qui caractérise la description de l'espace : d'un côté, on trouve l'espace agréable et propre des riches, et de l'autre, l'espace pollué et nocif des pauvres.

Observant les effets de l'Anthropocène, Claude Lorius et Laurent Carpentier expliquent à ce propos que « [l']explosion des techniques a multiplié les richesses et elle a multiplié l'horreur. Le Nord contre le Sud, les riches contre les pauvres, les industriels contre les agraires, les surdiplômés contre les sans terre, les sans papiers, les sans culottes, les sans rien⁹⁹¹ ». La rupture est donc moins grossière que véritablement radicale. Dans son numéro consacré aux catastrophes climatiques, *Courrier International* rappelle en effet qu'« [e]n règle générale, les zones les plus touchées par les inondations et les ondes de tempête sont également les plus défavorisées économiquement⁹⁹² ». Être défavorisé, dans le monde

⁹⁸⁹ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, op.cit., p. 36.

⁹⁹⁰ Émilie Hache, « Justice environnementale, ici et là-bas », op.cit.

⁹⁹¹ Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage Dans L'anthropocène*, op.cit., p. 107.

⁹⁹² « Le Temps Des Catastrophes », op.cit., p. 39.

contemporain, signifie donc, la plupart du temps, vivre dans un environnement moins agréable et moins sain que d'autres, dans un *oikos* qui peut compromettre la santé voire la survie. La répartition duelle du monde nous rappelle la séparation de l'espace en *locus amoenus* et *locus horribilis*⁹⁹³. Cette distinction n'a pas uniquement trait à la connotation morale des espaces (nous avons, par exemple, déjà évoqué l'aspect symboliquement négatif de la forêt⁹⁹⁴). Elle soulève aussi et surtout la dimension profondément sociale de l'organisation des espaces. Aux « paradis verts » que sont les espaces partagés par les riches, David Blanchon, Sophie Moreau et Yvette Veyret opposent en effet les « enfers gris » habités par les plus démunis. Ce dualisme permet de révéler les contrastes entre des espaces favorisés d'un point de vue social et environnemental (les « paradis verts »), et d'autres qui sont défavorisés et habités par des communautés marginalisées (les « enfers gris ») : « Paradis et enfers environnementaux sont deux métaphores simplificatrices, qui peuvent constituer une grille de lecture des inégalités socio-environnementales territorialisées, ou de formes de ségrégations environnementales⁹⁹⁵ ».

Dans la trilogie *MaddAddam*, l'espace pré-apocalyptique est découpé en Compounds, « [...] des Corporations fortifiées abritant les élites technocratiques⁹⁹⁶ [...] ». Entre ces espaces sécurisés se dessinent les plèbezones (« pleeblands »), des ghettos pollués où règnent la violence, la pauvreté et la prostitution. Le nom de « pleeblands » (plèbezones) révèle de façon très explicite la connotation sociale d'un tel espace : c'est un endroit pour « la plèbe » (« pleeb »), les êtres les moins riches et les moins éduqués de la société. Dans le deuxième opus de la trilogie, *The Year of the Flood*, la distinction entre d'un côté les « richards » (« the affluent whores⁹⁹⁷ ») et de l'autre les « plèbezoneurs » (« pleeb⁹⁹⁸ ») illustre et confirme ce découpage *a priori* grossier.

La plupart du temps, les fictions insistent sur le fait que l'environnement le plus « pur » ou le plus authentique, celui qu'on définit souvent par « nature » ou « wilderness », est

⁹⁹³ Voir le chapitre 2. Nous avons déjà évoqué cette distinction dans la première partie sans toutefois en aborder l'aspect profondément social.

⁹⁹⁴ Voir le chapitre 2, p. 137.

⁹⁹⁵ David Blanchon, Sophie Moreau et Yvette Veyret, « Comprendre et construire la justice environnementale », *op.cit.*, p. 49.

⁹⁹⁶ « [...] fortified corporations containing the technocrate elite [...] », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p.XIII (VO), p. 10 (VF).

⁹⁹⁷ Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 174 (VO), p. 211 (VF).

⁹⁹⁸ Atwood, *ibid.*, p. 176 (VO), p. 213 (VF). On remarque l'emploi, en anglais comme en français, d'un langage familier. Le terme anglais de « affluent whore » semble cependant plus violent que « richard », car il émet également un commentaire sur la sexualité (« whore ») que ne contient pas la traduction française. Le terme anglais « pleeb », quant à lui, est un terme populaire dérivé de « plebe », autre mot dénigrant désignant quelqu'un d'inférieur à soi.

un espace réservé aux élites sociales. Cette assertion fait écho aux études contemporaines sur le paysage. Augustin Berque rappelle en effet la valeur élitiste du paysage en affirmant qu'il faut être éduqué (et donc, le plus souvent, fortuné) pour pouvoir l'apprécier :

En effet, [...] pour les ploucs, ceux qui travaillent la terre au lieu de la contempler, le paysage n'existe pas : pendant bien longtemps, il n'a n'existé que pour les *happy few* de la classe de loisir, comme eût dit Veblen⁹⁹⁹.

En dissociant le paysage de l'environnement, Augustin Berque sépare les espaces en fonction de leur accessibilité : si tout le monde est entouré d'un environnement, tout le monde ne peut pas apprécier le paysage. Seule la « classe de loisir » décrite par le sociologue Thornstein Veblen a le temps et les moyens de transformer l'environnement en un produit culturel et intellectuel. Le paysage, comme le suggère Augustin Berque, « est né dans la pensée d'une élite lettrée¹⁰⁰⁰ ». Lorsqu'il évoque la notion de nature, Michel Collot confirme qu'une prise de conscience écologique récente a révélé que le rapport à celle-ci existe « comme condition d'une certaine qualité de vie¹⁰⁰¹ ».

Quant à l'idée de « wilderness » apparue pendant la période romantique américaine, Stéphanie Posthumus note qu'elle devient peu à peu péjorative car perçue comme une notion réservée à une élite : « Dans des études écocritiques récentes, la “wilderness” a été attaquée comme étant une construction de la nature par l'homme blanc des classes moyennes¹⁰⁰² ». Ce concept incarne donc désormais une rupture sociale, alors qu'il proposait justement de se dégager de toute problématique humaine. C'est raté pour cette notion qui s'est dotée d'un sens profondément social à mesure que les clivages environnementaux et sociaux se sont renforcés.

Nos œuvres ne cessent par ailleurs d'attribuer un certain « confort environnemental », – la facilitation de l'existence quotidienne par un environnement propice au confort et au bien-être humains – à une classe sociale élevée. Les exemples les plus pertinents se trouvent chez Atwood et Houellebecq.

⁹⁹⁹Augustin Berque fait référence à *Théorie de la classe de loisir* de Thornstein Veblen (*Theory of the leisure class*, 1899). Augustin Berque, « De la constitution du sujet dans le paysage », « Paysage et imagination », École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, 2-4 mai 2013.

¹⁰⁰⁰Augustin Berque, *ibid.*

¹⁰⁰¹Michel Collot, *La pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁰⁰²« In recent ecocritical studies, wilderness has come under attack as a middle class, white man's construction of nature ». Stéphanie Posthumus, «Environment, Landscape, Literature: In Search of a French Ecological Literary Theory. », «Protecting nature and the environment in the 19th and 20th centuries - the French experience. », Colloque international de l'Association de l'histoire de la protection de la nature et environnement. Paris IV, Sorbonne, Paris, 23-25 septembre 2010. Notre traduction.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell, qui appartient à une classe sociale aisée, vit dans une ville balnéaire très agréable, ensoleillée, près de la mer, dans une région calme où la végétation est verdoyante. Daniell décrit les acheteurs potentiels de sa maison comme de jeunes gens fortunés : « [...] la densité de riches dans la province d'Almeria était plutôt trop faible ; il fallait trouver un riche un peu jeune, un intellectuel, avec des sympathies écologistes peut-être, un riche qui pourrait prendre plaisir à observer des cailloux¹⁰⁰³ [...] ». On retrouve dans l'activité vaine d'« observation des cailloux » un pan de la définition du paysage chez Augustin Berque, c'est-à-dire une activité oisive, qui consiste à transformer l'environnement en un objet intellectuel. L'ironie avec laquelle Daniell perçoit les jeunes écologistes – qui sont, à l'inverse des écologistes des années 1970, décrits comme des héritiers des classes supérieures et non plus des hippies révolutionnaires – dénonce le lien artificiel entre environnement agréable et classes sociales élevées. Par ailleurs, le clivage radical entre riches et pauvres est parfaitement incarné par le personnage si désagréable de Daniell, qui éprouve un dégoût profond pour les travailleurs qui s'affairent sur un chantier près de sa maison : « Je n'avais jamais éprouvé de sympathie pour les pauvres, et aujourd'hui que ma vie était foutue j'en avais moins que jamais¹⁰⁰⁴ ». L'emploi de l'article défini « les » pour désigner « les pauvres » tend à catégoriser distinctement les travailleurs. De toute évidence, Daniell ne s'identifie pas à ce groupe, ce qui le place immédiatement dans la classe qui lui est lexicalement et sémantiquement opposée, celle des « riches ». Cette catégorisation grossière confirme une fois de plus la dualité radicale entre pauvres et riches dans nos textes et dans la pensée contemporaine.

On observe la même catégorisation dans la trilogie d'Atwood. De façon générale, les personnages appartiennent à deux catégories distinctes : celle des habitants des Compounds (comme Jimmy ou Crake), et celle des habitants des plèbezones (comme Amanda ou Toby). Dans le premier *opus*, Jimmy se souvient de son enfance dans des Modules conçus pour son confort. Ces zones sécurisées procurent tout ce qui est nécessaire au bien-être de ses habitants : « [...] ils vivaient dans une grande villa de style géorgien à plan centré, équipée d'une piscine intérieure et d'une petite salle de sports¹⁰⁰⁵ ». Jimmy vit donc dans des espaces agréables et confortables construits par et pour l'élite : « [d]e plus en plus de cadres moyens et

¹⁰⁰³ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 136.

¹⁰⁰⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 382.

¹⁰⁰⁵ « [...] they lived in a large Georgian centre-plan with an indoor swimming pool and a small gym », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 26 (VO), p. 37 (VF).

de jeunes scientifiques venaient s'y installer aussi¹⁰⁰⁶ ». À l'inverse, la description des plèbezones évoque les bidonvilles : « Ici et là se dressaient des abris et des cabanes construits avec des matériaux de récupération – feuilles de fer-blanc, plaques de contreplaqué – et vraisemblablement occupés par des squatters. Comment les gens pouvaient-ils survivre¹⁰⁰⁷ ? ». La question de Jimmy naît de sa consternation face à une misère qu'il ne connaît pas. La compartimentation de l'environnement (ici urbain) a lieu dans un but de protection des riches. D'ailleurs, ceux-ci craignent pour leur sécurité lorsqu'ils voyagent d'un espace sécurisé à un autre : « En dépit des couloirs de transport stériles et des trains à grande vitesse, on courait toujours un risque quand on traversait la ville¹⁰⁰⁸ ». L'élite sociale craint une « contamination » avec la saleté qu'évoque les classes sociales les plus pauvres¹⁰⁰⁹.

Car les classes sociales les plus basses habitent, quant à elles, des espaces pollués et dangereux pour la santé humaine. Cet aspect présent dans nos œuvres, ne fait que refléter une réalité sociale contemporaine. Félix Guattari remarque que « [l']instauration à long terme d'immenses zones de misère, de famine et de mort semble désormais faire partie intégrante du monstrueux système de “stimulation” du Capitalisme Mondial Intégré¹⁰¹⁰ ». Il confirme donc que les classes sociales les plus défavorisées sont contraintes par le système capitalisme à vivre dans un environnement nocif voire mortel.

Chez Volodine, la description de l'enfance d'Aiglefine VI illustre cet aspect : « [s]a mère lui offrit l'éducation princière qu'on peut recevoir quand on vit au cœur des bourbes¹⁰¹¹ [...] ». Bien sûr, la formulation est ici tout à fait ironique, et tend à montrer qu'Aiglefine VI n'a précisément pas reçu d'éducation puisqu'elle vivait « dans les bourbes », c'est-à-dire des amas de boue d'eau stagnante. Dans tous les cas, il est très clair qu'aucune éducation (et par extension aucun accès à une classe sociale plus élevée) ne peut être procurée dans des endroits extrêmement pauvres et pollués (l'un n'allant pas sans l'autre).

L'exemple des plèbezones chez Atwood nous semble exprimer avec pertinence le lien entre pauvreté et pollution. Lorsque Jimmy les visite, il voit des « [r]angées de maisons minables ; immeubles d'habitation pourvus de balcons minuscules ; lessives accrochées aux

¹⁰⁰⁶ « Increasingly, the middle-range execs and the junior scientists lived there too », Atwood, *idem*.

¹⁰⁰⁷ « Here and there were sheds and huts put together from scavenged materials – sheets of tin, slabs of plywood – and inhabited no doubt by squatters. How did such people exist ? », Atwood, *ibid.*, p. 185 (VO), p. 199 (VF).

¹⁰⁰⁸ « Despite the sterile transport corridors and the high-speed bullet trains, there was always a risk when you went through the city », Atwood, *OC, ibid.*, p. 37 (VF), p. 27 (VO).

¹⁰⁰⁹ Nous revenons sur le motif de la contamination à la fin de ce chapitre.

¹⁰¹⁰ Par « Capitalisme Mondial Intégré », Félix Guattari désigne le capitalisme post-industriel. Félix Guattari, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, « Collection l'espace critique », 1989, p. 17.

¹⁰¹¹ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 49.

balustrades ; usines aux cheminées fumantes ; carrières¹⁰¹² ». Dans cette description sommaire et presque métonymique, on constate à la fois l'évocation de la misère sociale (les maisons sont « minables » et la lessive est étendue dehors par manque d'électroménager ou de place), et celle de la pollution environnementale (la présence d'usines aux fumées toxiques). Aussi la définition de la misère est-elle à la fois sociale et environnementale. Plus concrètement, lorsque Crake révèle l'existence d'un antidote à sa pilule mortelle, il avoue à Jimmy qui lui a injecté toutes les fois où il est allé « dans les plèbezones pour [se] vautrer dans la boue¹⁰¹³ [...] ». Comme chez Volodine, l'espace de la pauvreté est recouvert de boue, il est porteur de souillure.

Outre la comparaison de la saleté à la pauvreté, dans *Oryx and Crake* le récit de l'enfance misérable d'Oryx permet d'illustrer les inégalités sociales et environnementales qui structurent le monde. Oryx, qui a grandi dans les rizières, a pourtant été vendue par sa mère car « [...] il n'y avait pas assez à manger pour tout le monde¹⁰¹⁴ ». Le paradoxe est évident : alors que sa mère n'a d'autre activité que la culture du riz, sa famille est affamée puisque les recettes de son travail sont destinées au profit des sociétés occidentales.

On note que le problème des inégalités sociales et environnementales est également central dans le roman de Laurent Gaudé puisqu'il se concentre sur la survie des habitants du « Lower Ninth Ward » après l'ouragan Katrina. Ce quartier, qui est habité essentiellement par une population afro-américaine issue d'une classe sociale basse, a été sévèrement touché par la tempête. Dès le début du roman, Joséphine dit habiter dans « [...] ce quartier où nous nous entassons depuis tant d'années avec des maisons construites avec quatre planches de bois¹⁰¹⁵ [...] ». Dans cette fiction, la pauvreté, l'insalubrité du quartier et le désastre environnemental de l'ouragan sont étroitement liés. Selon Zygmunt Bauman, qui s'intéresse au cas de la Nouvelle-Orléans dans *Vies perdues*, « [...] le ghetto américain noir s'est transformé purement et simplement en un lieu dont pratiquement l'unique fonction est celle d'un dépotoir¹⁰¹⁶ ». La comparaison des quartiers pauvres habités par une minorité à un lieu de dépôt des déchets est ici frappante : elle confirme le lien entre la pollution et la pauvreté.

¹⁰¹² « Rows of dingy houses ; apartment buildings with tiny balconies, laundry strung on the railings ; factories with smoke coming out of the chimneys ; gravel pits », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 196 (VO), p. 211 (VF).

¹⁰¹³ « [...] you went to the pleebz to wallow in the mud [...] », Atwood, *ibid.*, p. 328 (VO), p. 347 (VF).

¹⁰¹⁴ « [...] there was only so much food to go around », Atwood, *ibid.*, p. 117 (VO), p. 130 (VF).

¹⁰¹⁵ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 12.

¹⁰¹⁶ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 151.

Cette inégalité est illustrée dans les œuvres par l'oppression subie par les minorités. Celle-ci est opérée par une entité supérieure qui n'est pas toujours la même : il peut s'agir de l'État ou des classes sociales dominantes (de façon tout à fait schématique, les riches, les Blancs, ou les anciens colons). Observant la société après le bouleversement de la Seconde Guerre mondiale, Zygmunt Bauman remarque le passage d'un modèle « d'État social » qui inclut à un modèle « d'État pénal » qui exclut. Il explique que les gouvernements, depuis la seconde moitié du XX^e siècle, se sont délestés d'un rôle social pour adopter un système de répression¹⁰¹⁷. Cette modification a pour conséquence un renforcement de l'exclusion des minorités dans des zones environnementalement compromises. La première forme d'oppression viendrait donc des gouvernements, et du système lui-même.

On trouve cette accusation dans *The Monkey Wrench Gang* d'Edward Abbey. Cela n'est pas tout à fait surprenant puisque l'époque de son écriture se caractérise par la mise à distance du système par le peuple. Or dans le roman d'Edward Abbey, l'ennemi principal est l'État : « L'Ennemi, après tout ne savait pas encore que Hayduke & co. existait. L'Ennemi, en fait, continuait à chérir l'idée qu'il recueillait les suffrages de tout le Peuple américain, sans aucune exception¹⁰¹⁸ ». L'Ennemi, pour les personnages principaux du roman, est celui qui détruit l'environnement. Or la référence aux suffrages permet l'identification de cet adversaire : il s'agit des politiciens, et par extension, de l'État. De façon plus explicite encore, il est dit de Smith que « [s]a seule récrimination s'élevait contre le gouvernement des États-Unis, l'État de l'Utah, la direction des Autoroutes et le consortium des compagnies pétrolières, des mines et des entreprises publiques qui étaient en train de détruire son gagne-pain, de le pousser au chômage et de boucher son horizon¹⁰¹⁹ ». Smith dénonce la collusion entre le gouvernement et les industries pétrolières qui seraient responsable de la détérioration de l'environnement, et donc de son travail. L'œuvre d'Edward Abbey nous permet de comprendre pourquoi les idéologies écologistes sont souvent liées à des partis politiques extrêmes : parce qu'elles constituent une vive critique du gouvernement.

¹⁰¹⁷ Zygmunt Bauman, *ibid.*, p. 124-125.

¹⁰¹⁸ « [...] the Enemy, after all, was not aware yet that Hayduke & Co. existed. The Enemy, in fact, still fondly imagined that he enjoyed the flavor of the American public, with no exceptions », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 78 (VO), p. 110 (VF).

¹⁰¹⁹ « His only complaint was that the U.S Government, the Utah State Highway Department and a consortium of oil companies, mining companies and public utilities were trying to destroy his livelihood, put him out of business and obstruct the view », Edward Abbey, *ibid.*, p. 35 (VO), p. 62 (VF).

L'exemple le plus pertinent de cette méfiance envers les gouvernements se trouve dans la description du pouvoir militaire américain dans *People of the Whale*. Le contexte de la guerre du Vietnam justifie cette méfiance et permet d'explicitier l'oppression que l'armée américaine exerce sur les minorités. Au Vietnam, Thomas est indigné par la contamination du riz vietnamien par l'armée pendant la saison des moissons : « Après l'avoir brûlé, et avoir échoué, parce qu'il ne brûlait pas, ils le contaminèrent avec des produits chimiques¹⁰²⁰ ». Atterré par le spectacle des « pauvres paysans brisés, affamés, courant pour s'éloigner du nuage orange¹⁰²¹, pliés en deux, pleurant¹⁰²² [...] », il interpelle ses concitoyens qui lui répondent qu'ils ne font « que suivre les ordres¹⁰²³ ». La contamination du sol vietnamien par l'armée américaine, qui est une réalité historique, est ici exprimée à travers le regard critique de Thomas. L'adoption de ce point de vue permet de placer le gouvernement américain dans le rôle d'opresseur. L'oppression américaine sur le peuple du Vietnam est donc profondément environnementale : elle affecte en première lieu la végétation vietnamienne, puis s'étend aux communautés constituées pour la plupart de paysans affamés.

Cette attaque chimique nous rappelle celle que subissent les personnages d'*Ouragan* peu après le passage de Katrina. En effet, alors que la ville est ravagée et que les survivants sont en quête d'eau potable, Buckeley sent des pesticides tomber sur lui, lâchés depuis un hélicoptère : « Ils ne nous cherchent pas, ils nous lavent pour que nous ne soyons pas contagieux. Ils nous aspergent parce qu'ils ont peur de nous, peur que nous ne finissions par être nocifs¹⁰²⁴ ». L'emploi du pronom « ils » est une référence au gouvernement, qui est présenté comme un groupe anonyme de cruels oppresseurs qui, plutôt que d'apporter de l'aide aux survivants, asperge la ville de pesticides afin d'éviter une contamination¹⁰²⁵. Le portrait de l'État est le même que chez Hogan. Razmig Keucheyan rappelle que lorsque les industries polluantes se sont installées dans le sud des États-Unis à la fin du XIX^e siècle, elles ont pris possession d'anciennes plantations autour desquelles ne vivaient que des Afro-Américains.

¹⁰²⁰ « After trying to burn it [the rice], and failing, because it wouldn't burn, they contaminated it with chemicals », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 166.

¹⁰²¹ L'« Agent Orange » était le surnom donné au défoliant utilisé par les États-Unis lors de la guerre du Vietnam. Ce produit très néfaste pour la végétation, s'est révélé par la suite très nocif pour la santé humaine. La diffusion de cet herbicide faisait partie du « herbicidal warfare », qui consiste en l'emploi d'herbicides dans une stratégie de guerre.

¹⁰²² « [...] the poor peasants broken, starved, running away from the orange cloud, bending over, weeping [...] », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 249.

¹⁰²³ « [...] we're just following orders », Hogan, *idem*.

¹⁰²⁴ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁰²⁵ C'est l'une des caractéristiques des récits dystopiques. Voir le chapitre 6.

Cette zone ultra-polluée (notamment la Louisiane) est devenue si dangereuse pour la santé de ses habitants qu'elle est parfois appelée « Chemical corridor » ou « Cancer Alley¹⁰²⁶ ».

De la même façon, dans la trilogie *MaddAddam*, la production du CaféSympa (Happicuppa), un café génétiquement modifié¹⁰²⁷, a des conséquences lourdes sur l'agriculture locale, « [d]e ce fait, les petits cultivateurs et leurs ouvriers se retrouvaient sans travail et réduits à la famine¹⁰²⁸ ». La production de masse de café, qui par ailleurs est une production artificielle qui menace l'agriculture naturelle, est donc responsable de la ruine économique des plus petits agriculteurs. L'oppression ne provient plus ici de l'État mais des industries puissantes qui représentent également une forme de pouvoir (principalement économique) souvent proche du pouvoir gouvernemental. L'oppression environnementale n'a donc pas uniquement lieu en temps de guerre ou de catastrophe naturelle : elle est permanente et elle est inscrite dans la structure même des sociétés occidentales.

Les inégalités socio-environnementales qui s'y déroulent s'inscrivent dans l'ère postcoloniale, comme le montrent les fictions de l'Anthropocène. Par exemple, dans le premier chapitre d'*Oryx and Crake*, Snowman, seul sur la plage, essaie de faire travailler sa mémoire en se souvenant des ouvrages écrits à destination des colons :

Plantations de caoutchouc, plantations de café, plantation de jute. (C'était quoi le jute?) On devait leur conseiller de porter des chapeaux contre le soleil, de se changer pour le diner, de s'abstenir de violer les indigènes. On ne disait sûrement pas *violer*. S'abstenir de fraterniser avec les habitantes¹⁰²⁹.

Le souvenir de la colonisation est lié au viol des populations colonisées, acte brutal pourtant euphémisé par les oppresseurs, comme l'atteste le remplacement du terme « viol » par « fraterniser ». Si le souvenir de Snowman semble naître dans son esprit de façon tout à fait aléatoire, son apparition en tout début de la trilogie ne peut cependant pas être ignorée : elle situe immédiatement la fiction dans un contexte post-postcolonial, et prévient les lecteurs que, bien que l'histoire soit fictive, elle n'en rappelle pas moins leur contexte historique réel.

¹⁰²⁶ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, op.cit., p. 52-53.

¹⁰²⁷ « [...] le plant CaféSympa était conçu de telle sorte que toutes ses fèves mûrissaient en même temps, si bien qu'il était possible de le cultiver sur de grandes surfaces et de le cueillir mécaniquement. » / « [...] the Happicuppa coffee bush was designed so that all of its beans would ripen simultaneously, and coffee could be grown on huge plantations and harvested with machines », Atwood, *OC*, op.cit., p. 179 (VO), p. 192 (VF).

¹⁰²⁸ « This threw the small growers out of business and reduced both them and their labourers to starvation-level poverty », Atwood, *ibid.*, p. 179 (VO), p. 193 (VF).

¹⁰²⁹ « Rubber plantations, coffee plantations, jute plantations. (What was jute?) They would have been told to wear solar topees, dress for dinner, refrain from raping the natives. It wouldn't have said *raping*. Refrain from fraternizing with the female inhabitants », Atwood, *ibid.*, p. 5 (VO), p. 13 (VF).

Par ailleurs, Snowman commente avec sarcasme les interdictions de violer les indigènes : « Il est pourtant prêt à parier qu'ils ne s'abstenaient pas. Neuf fois sur dix¹⁰³⁰ ». Ce commentaire, qu'on attribue à un discours indirect libre, insiste sur le caractère violemment oppressif des Occidentaux sur les communautés indigènes.

Mais l'occurrence la plus pertinente de ce motif se trouve dans *Oreille rouge* dont l'intrigue a lieu dans un contexte résolument postcolonial. En décidant de se rendre au Mali où il a été invité pour écrire, Albert Moindre, qui est français, voyage vers un pays autrefois colonisé par la France¹⁰³¹. Sa présence sur ce territoire ne peut donc être historiquement, politiquement et socialement neutre. Or Albert, une fois au Mali, n'adopte pas tant une attitude d'héritier du post-colonialisme qu'une attitude franche de colon. En effet, il est au Mali pour le dominer. Cette domination, cependant, n'est pas politique mais poétique. Elle n'en constitue pas moins une forme d'oppression :

Il ne part pas avec l'intention de piller les trésors de l'art africain, ni pour trafiquer l'ivoire, la corne de rhinocéros ou le pouce de gorille. Il ne remplira pas les soutes d'un avion de jeunes fauves ou de perroquets. Il ne va pas cacher dans ses intestins un tronc d'ébénier. Mais s'il rencontre quelque vieille mythologie point trop connue ici, si on lui raconte une belle histoire dont il pourrait impunément se prétendre l'auteur... Écrire pour lui : faire main basse¹⁰³².

Parce que son projet est loin des stéréotypes de la colonisation (comme l'est l'exploitation de l'art ou des animaux africains à des fins lucratives), Albert ne pense pas être un colon. Or son désir de « faire main basse » sur le folklore malien constitue tout autant un acte de pillage que le vol d'œuvres d'art. Albert n'est pas chasseur d'ivoire mais chasseur d'histoires, ce qui fait toujours de lui un chasseur.

À de nombreuses reprises dans le roman, le discours indirect libre trahit sa pensée résolument colonialiste, dans laquelle la France apparaît comme l'État sauveur du Mali. Cependant, ce discours indirect libre est teinté d'une ironie qui permet de dénoncer l'oppression – notamment environnementale – des pays développés sur le Mali. Alors qu'Albert explique, à la fin du roman, que le Mali importe les vieilles voitures françaises, les livres français destinés au pilon, et les médicaments français périmés, on lit le commentaire suivant : « [A]insi les pays riches prétendent secourir l'Afrique : en déversant sur elle leurs

¹⁰³⁰ « He bets they didn't refrain, though. Nine times out of ten », Atwood, *idem*.

¹⁰³¹ L'indépendance du Mali a été signée en 1960.

¹⁰³² Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 24.

tombereaux d'ordures. Ce n'est pas faux¹⁰³³ ». La dernière assertion nous laisse dans le doute : qu'est-ce qui n'est pas faux ? Le réflexe nord-occidental d'utilisation de l'Afrique comme d'une décharge, ou le secours apporté par les pays développés à l'Afrique ? Dans tous les cas, il est possible de lire cette affirmation ironique comme une dénonciation de l'oppression française sur le Mali. Le même effet est observé lorsqu'Albert entend que les Maliens seraient davantage attirés par les femmes blanches : « Voici encore un magnifique cadeau de l'Occident à l'Afrique, se dit Oreille rouge, et typique de notre domination, de notre exemplarité, du triomphe de notre système à l'échelle planétaire : la fausse blonde¹⁰³⁴ ». L'ironie déborde de cette assertion : elle se trouve notamment dans l'hyperbole lexicale (« notre exemplarité », le « triomphe »). Mais elle n'en évoque pas moins l'oppression française sur le peuple malien. Par ailleurs, Albert, en tant qu'homme blanc sur le territoire malien, est parfois excédé par une culture qu'il trouve rétrograde. Il aime à penser que, par sa simple présence, il « défie l'Afrique », « [m]ais l'Afrique semble-t-il préfère rester vêtue de ses boubous et de ses pagnes, elle ne relève pas son défi. Elle se dérobe¹⁰³⁵ ». La désignation générique du Mali par le terme « d'Afrique », qui se réfère non plus au pays mais au continent, trahit non seulement l'ignorance d'Albert mais également son outrecuidance d'Occidental. Cette attitude n'est autre que celle d'ingérence paternaliste du colonialisme. Se considérant infiniment supérieur au peuple malien, Albert est émerveillé par son propre génie : « Esprit sans attaches ni préjugés survolant le monde offert à sa curiosité, à sa compréhension sans limite et qui lui réserve ses beautés cachées, voilà comme il se voit¹⁰³⁶ ». Son arrogance est sans limites. L'attitude colonialiste se caractérise chez lui par le sentiment d'être au Mali comme chez lui : « Il est d'ici, lui, maintenant, de ce pays¹⁰³⁷ ». Il refuse en effet de s'assimiler aux « *Tulo bilennew*¹⁰³⁸ » (« petites oreilles rouges ») que sont les Blancs au Mali, et préfère se considérer comme un habitant à part entière d'une terre qu'il ne connaît pas. Cette appropriation de la terre malienne est répétée à deux reprises, lorsqu'on lit qu'« [i]l est chez lui¹⁰³⁹ », et que « [c]ette terre l'accueille comme un fils¹⁰⁴⁰ ». Mais son arrogance est tout à fait révélée par la narration dont le ton ironique permet de le décrire comme un touriste occidental outrecuidant. La figure du touriste est d'ailleurs évoquée lorsque la voix narrative

¹⁰³³ Chevillard, *ibid.*, p. 156.

¹⁰³⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 140.

¹⁰³⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 74.

¹⁰³⁶ Chevillard, *ibid.*, p. 17.

¹⁰³⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 45.

¹⁰³⁸ Chevillard, *idem*.

¹⁰³⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 58.

¹⁰⁴⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 97.

constate qu'« [i]l est [...] bien difficile de trouver un individu plus déterminé, plus prévisible, plus folklorique que le touriste occidental¹⁰⁴¹ ». La narration se moque ensuite des touristes dont les caricaturistes africains font un portrait sévère, mais qui s'amusent de ces dessins qui sont en fait des miroirs de leur difformité, qu'on devine essentiellement morale.

Chez Atwood, les touristes apparaissent aussi dans les récits d'enfance d'Oryx. Ce personnage a été longtemps exploité par un homme : « [...] il emmenait plusieurs enfants, pour qu'ils vendent des fleurs aux touristes dans les rues de la ville¹⁰⁴² ». Le tourisme nourrit un réseau d'exploitation d'enfants, ce qui en fait un complice de l'oppression des plus riches sur les plus pauvres. Les oppressions observées sont donc multiformes : elles proviennent soit du gouvernement, soit des industries, soit des anciens colons, soit des touristes (occidentaux). Elles sont toujours en lien étroit avec les problématiques de la crise environnementale contemporaine.

Racisme environnemental

Mais les classes sociales ne sont pas le seul facteur d'exclusion socio-environnementale dans nos œuvres. En effet l'un des critères majeurs d'exclusion des personnages est celui de leur couleur de peau ou de leur l'origine ethnique. Cela fait écho à une réalité décrite par Razmig Keucheyan, où ceux qui ont accès à un environnement sain ne sont pas seulement riches, mais aussi blancs : « La couleur de l'écologie n'est pas le vert, mais le blanc¹⁰⁴³ ». Le sociologue se réfère à l'importante étude américaine de l'Église unie du Christ (United Church of Christ) effectuée en 1987 et intitulée *Toxic Waste and Race in the United States*¹⁰⁴⁴, qui a révélé « que la race est un facteur explicatif, et dans bien des cas le principal facteur explicatif, de la localisation des décharges toxiques aux États-Unis¹⁰⁴⁵ ». Ce rapport a permis de mettre en évidence le racisme environnemental aux États-Unis. Cependant, Razmig Keucheyan insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un phénomène uniquement états-unien, révélant que le problème existe également en France mais que les

¹⁰⁴¹ Chevillard, *ibid.*, p. 18.

¹⁰⁴² « [...] he would take several children away with him, to sell flowers to tourists on the city streets », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 118 (VO), p. 132 (VF).

¹⁰⁴³ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille, op.cit.*, p. 24.

¹⁰⁴⁴ « Toxic Waste and Race in the United States ; A National Report on the Racial and Socio-economic Characteristics of Communities with Hazardous Waste Sites », Commission for Racial Justice, United Church of Christ, 1987.

¹⁰⁴⁵ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille, op.cit.*, p. 20.

études sur le sujet sont moins nombreuses¹⁰⁴⁶. L'origine ethnique et raciale des groupes et des individus serait donc un autre facteur important d'exclusion socio-environnementale.

Cela est vrai dans *Oreille rouge* où, comme nous l'avons observé, Albert Moindre se différencie par sa couleur de peau (c'est à cela qu'il doit son surnom d'« Oreille rouge »). En se rendant au Mali, il comprend sa différence dans une problématique raciale :

L'homme blanc découvre un monde où l'individualisme est un vain mot ; en même temps, sa condition de Blanc au milieu des Noirs met en vedette comme jamais son individu, pontifie Oreille rouge dans ses lettres. Je ne suis pas soluble dans le groupe¹⁰⁴⁷.

Albert se réjouit d'être « insoluble dans le groupe » parce qu'il y est le seul homme blanc. Sa condition de blanc au milieu d'un peuple noir, et son point de vue de néo-colon occidental ne font que souligner l'injustice environnementale que subissent les habitants du Mali, précisément en tant que peuple noir. Aussi l'affabilité d'Albert envers les autochtones maliens est-elle une offense, précisément parce qu'elle souligne le caractère insoluble de l'identité d'Albert dans cette société : « Quand il croise un Noir dans la rue, il lui adresse un petit sourire de connivence (pendant quelques jours¹⁰⁴⁸) ». Sous couvert d'un sentiment patriotique biaisé, Albert montre une amitié – ou même une fraternité – toute superficielle, puisqu'elle ne dure que quelques jours, avec les maliens de couleur noire. Ignorant le privilège que lui prodigue sa simple couleur de peau, il manifeste même le désir absurde de devenir noir : « Est-ce que lui aussi, s'il persévère, s'il va au bout, s'il s'ouvre suffisamment, il finira par devenir Noir¹⁰⁴⁹ ? ».

Ce désir d'appropriation traduit une forme de racisme environnemental que l'on retrouve dans *Ouragan*, où les voix narratives sont presque exclusivement celles de personnages noirs. Les lecteurs sont d'ailleurs surpris, dès la première ligne du roman, de lire que Joséphine Linc.Steelson, l'un des personnages principaux, se présente comme « négresse depuis presque cent ans¹⁰⁵⁰ ». Cette ouverture situe immédiatement la fiction dans la problématique du racisme environnemental évoquée par Razmig Keucheyan. Les victimes de

¹⁰⁴⁶ Razmig Keucheyan cite toutefois l'étude de Guillaume Faburel et Sandrine Gueymard, « Inégalités environnementales en région île de France : le rôle structurant des facteurs négatifs de l'environnement et des choix politiques afférents », *Espaces, populations, sociétés*, n°1, 2008. Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, *op.cit.*, p. 31.

¹⁰⁴⁷ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 51.

¹⁰⁴⁸ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 154.

¹⁰⁴⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 40.

¹⁰⁵⁰ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 11.

Katrina qui s'expriment dans le roman sont des victimes *d'abord* parce qu'elles sont noires. Comme l'affirme Joséphine un peu plus tard dans la narration, « Il n'y a que la couleur dans ce pays. Le sexe et l'âge ne comptent pas¹⁰⁵¹ ». Il faudrait donc ajouter au facteur social de l'injustice environnementale un facteur racial qui ne fait qu'aggraver les injustices.

Ainsi, les inégalités sociales révélées sont toujours en lien étroit avec les problématiques environnementales. Elles ont trait à notre conception même de l'environnement. Comme l'affirme Mei Mei Evans, « [...] les diverses façons dont on construit la nature et/ou le wild(er)ness contribuent à promouvoir les intérêts d'une élite au détriment de ceux de tous les "Autres"¹⁰⁵² ». Notre environnement est donc conditionné par le partage inégal de l'espace en faveur de certains et au détriment de nombreux autres : « Le même paradigme a conduit à penser que certains groupes de personnes méritent moins que d'autres, non seulement d'accéder à la nature mais aussi d'avoir le droit d'habiter et de travailler dans un environnement propre et sans pollution¹⁰⁵³ ». Ce découpage inégal, qui est le fait d'une élite sociale, définit une accessibilité toute relative à un *oikos* vivable. Comme le précise Jean-Paul Deléage, « [l]e modèle dominant est celui de l'homme blanc hétérosexuel, ce qui, par contraste, confère à tous les autres humains un statut d'intrus dans la Nature américaine¹⁰⁵⁴ ». En effet, dans ce partage inégal, tous ceux qui ne peuvent être identifiés comme appartenant à ceux qui possèdent le pouvoir politique sont considérés comme des « intrus ». Ils sont ces « Autres » qu'évoque Mei-Mei Evans, ceux qui existent à la marge de la société et qui ne « méritent pas », selon un jugement injuste (parfois inconscient) des mieux lotis, d'accéder à un environnement agréable et sain.

II. Exclusion systématique de « l'homme-déchets »

1) Les « damnés de la terre »

L'exclusion sociale et environnementale de certains hommes sur Terre a pour effet, dans la fiction, de les transformer en une forme de déchets. Cette comparaison

¹⁰⁵¹ Laurent Gaudé, *ibid.*, p. 119.

¹⁰⁵² Mei Mei Evans, « La "nature" et la justice environnementale », *Écologie & politique*, n°35, volume 1, 2008, p. 33-45, p. 34.

¹⁰⁵³ Mei-Mei Evans, *ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁴ Jean-Paul Deléage, « Des inégalités écologiques parmi les hommes », *op.cit.*, p. 14. Les inégalités sociales reposent sur différents critères d'exclusion dont, outre la classe sociale, le genre et la sexualité.

symboliquement violente est suggérée par Zygmunt Bauman dans *Vies perdues*. Le déchet, dans son approche sociologique, est d'une autre nature : fait de chair et de sang, il est celui ou celle qui n'a pas su ni pu s'adapter au capitalisme postmoderne. La pollution dans nos œuvres est donc dans une certaine mesure moins matérielle qu'humaine, et soulève des questionnements d'ordre moral, politique et sociologique. En déplaçant la thématique matérielle du déchet vers le champ social, les fictions de l'Anthropocène formulent la question de l'individu comme « rebut » de la société, en se focalisant sur une certaine catégorie d'individus : les rejetés, les réfugiés, les délinquants et les nomades, ceux que Zygmunt Bauman appelle « les retardataires de la modernité¹⁰⁵⁵ ».

Selon lui, la détresse de ces retardataires vient de ce qu'ils doivent trouver une solution *locale*, liée à leur *oikos*, à un problème global (la répartition inégale de l'espace terrestre entre les hommes). Aussi évoque-t-il la technique des gouvernements des pays développés qui consiste à s'assurer que les « déchets humains » (souvent, les réfugiés) restent dans une zone prédéfinie : « Le but est de garder les “problèmes locaux” locaux et ainsi de tuer dans l'œuf toute tentative des retardataires de suivre l'exemple des pionniers de la modernité en cherchant des solutions globales (les seules efficaces) à des problèmes localement produits¹⁰⁵⁶ ». Cette stratégie politique s'expliquerait dans nos sociétés par l'intérêt pour le produit à consommer plutôt que son reliquat : « [i]l y a le produit et le déchet. Notre société ne prête attention qu'au premier, et prend bien soin d'ignorer le deuxième (on évite ses ordures, mais aussi on ne va pas marcher dans les quartiers pauvres lorsque l'on voyage¹⁰⁵⁷) ».

Michel Deguy évoque quant à lui la catégorie des « damnés de la terre¹⁰⁵⁸ » pour évoquer ceux qui sont mal logés¹⁰⁵⁹. Cette expression est également employée par Hans Jonas pour qui les « damnés de la terre » sont « le prolétariat industriel paupérisé et condamné (en théorie) à se paupériser toujours davantage dans un régime capitaliste qui s'enrichi[t] toujours davantage sur son dos¹⁰⁶⁰ ». Les victimes de l'injustice environnementale sont donc des groupes exclus dont la précarité s'accroît au fur et à mesure que le système capitaliste s'étend.

¹⁰⁵⁵ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 133.

¹⁰⁵⁶ Zygmunt Bauman, *ibid.*, p. 135. La crise des réfugiés étant particulièrement exacerbée en 2016, l'image des exclus parqués dans des espaces clos est particulièrement vibrante : on pense notamment à la « jungle » de Calais où (sur)vivent des hommes, femmes et enfants venus de pays en guerre.

¹⁰⁵⁷ Zygmunt Bauman, *ibid.*, p. 55.

¹⁰⁵⁸ Michel Deguy utilise des guillemets pour cette expression dont il n'indique pas la source. Il fait peut-être référence à l'essai de Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Éditions Maspéro, 1961.

¹⁰⁵⁹ Michel Deguy, *Écologiques*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁰⁶⁰ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 334.

Dans *Oryx and Crake*, Jimmy demande à Crake qui sont les sujets expérimentaux pour le projet RejouvenEssence. Crake lui répond qu'il est allé chercher ceux-ci « [...] dans les rangs des désespérés, comme d'habitude¹⁰⁶¹ », avant de se réjouir que les habitants des régions sous-développées acceptent de mettre leur santé en danger pour quelques dollars. Les désespérés, pour Crake, sont les pauvres, dont la condition critique les pousse à accepter de se soumettre aux désirs des oppresseurs.

Dans nos œuvres, ces désespérés sont comparés, explicitement ou non, à des déchets. C'est le concept de « redondance » chez Zygmunt Bauman où

[ê]tre déclaré redondant signifie que l'on s'est débarrassé de vous parce que vous êtes jetable – tout comme la bouteille de plastique vide ou non recyclable ou la seringue déjà utilisée, produit sans attrait, sans acheteurs, sous-produit ou produit raté, sans aucune utilité, que les inspecteurs de la qualité ôtent de la chaîne de montage et jettent¹⁰⁶².

La comparaison est très claire : les exclus sont comparés à des déchets qui ne sont plus utiles à la société, et qui sont, par conséquent, jetés. Or c'est bien cette métaphore du déchet jeté dans la décharge que reprennent nos œuvres. Souvent, cette comparaison passe par une réification des personnages, pour les vider de toute consistance existentielle. Aussi observe-t-on dans *Oryx and Crake* l'objectivation d'Amanda, autrefois appelée Barb, qu'une enfance pauvre et violente a réduite au statut d'objet :

Elle avait été obligée de se réinventer [...], la Barb d'origine ayant été tellement laminée par sa famille de petits Blancs pauvres, des brutes shootées au sucre, qu'elle n'était plus qu'un article de quatrième choix égaré dans un vide-grenier, genre carillon éolien à base de fourchettes tordues ou siège à trois pieds¹⁰⁶³.

La construction restrictive « n'était plus que » tend à transformer Amanda en objet aussi insignifiant que des items abîmés (« fourchettes tordues ») ou devenus inutilisables (« siège à trois pieds »). Les lecteurs, en voyant passer la référence à Amanda du pronom « elle » à celle des objets cassés, assistent à sa réification. Chez Atwood, le personnage de Crake, homme blanc extrêmement cultivé, intelligent, et riche, considère les autres comme

¹⁰⁶¹ « And from the ranks of the desperate, as usual », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 296 (VO), p. 315 (VF).

¹⁰⁶² Zygmunt Bauman, *Vies perdues, op.cit.*, p. 28.

¹⁰⁶³ « She'd had to reinvent herself [...], the original Barb having been so bulldozed by her abusive, white-trash, sugar-overdosed family that she'd been nothing but a yard-sale reject, like a wind chime made of bent forks or a three-legged chair », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 241 (VO), p. 259 (VF).

autant de déchets à nettoyer de la surface de la Terre : « [...] c'est vrai qu'on parvenait à éliminer certaines maladies héréditaires, mais, à côté de ça, il y avait beaucoup de déchets, beaucoup de gaspillage¹⁰⁶⁴ ». Le mot « déchet » (« waste ») est intéressant : pour Crake, la reproduction naturelle est imparfaite car elle produit de l'inutile. Or cette imperfection le dérange autant qu'un déchet malodorant. On retrouve bien ici la définition des exclus de la modernité ou des « humains gâchés¹⁰⁶⁵ » chez Zygmunt Bauman.

Parfois, la comparaison traduit une fusion entre l'homme et le déchet : l'homme n'est plus alors « comme un déchet » : il est un déchet à part entière. On lit cette métamorphose chez Volodine. Dans la partie consacrée à Balbutiar, il est question d'un matelot qui meurt après avoir révélé son nom. Il se transforme alors en déchet : « La figure du matelot se métamorphosa en résidu horrible¹⁰⁶⁶ ». L'utilisation du verbe « métamorphoser » nous invite à penser aux métamorphoses les plus célèbres de l'histoire littéraire, celles d'Ovide, dans lesquelles les personnages se transforment notamment en plantes. Mais les métamorphoses auxquelles nous font assister nos œuvres sont d'un autre genre. Plutôt que la végétation ou le monde naturel, elles invoquent le déchet comme alternative à la mort, condamnant les personnages à une double peine : ils ne pourront pas continuer leur existence dans la peau des pétales d'une rose. À la place, ils devront vivre comme des déchets dont personne ne veut s'approcher. Christian Chelebourg observe cette métamorphose dans l'imaginaire collectif : « Pris au pied de la lettre le “ Je suis ce que je rejette ” fait de l'homme non plus seulement le fauteur de pollution de l'environnement mais la pollution elle-même, la nuisance à éliminer¹⁰⁶⁷ ». Aussi s'amuse-t-on de lire dans *Oreille rouge* qu'Albert « est une sombre ordure¹⁰⁶⁸ ». Si le terme d'« ordure » est certainement employé ici dans son sens figuré, il ne semble pas tout à fait impossible de le lire littéralement : Albert serait alors un autre déchet produit par la modernité.

Mais l'exemple le moins ambigu et le plus pertinent est incarné dans *Oryx and Crake* par Snowman, qui est le résidu du personnage de Jimmy, et qui est à de nombreuses reprises comparé à un déchet. Lui-même s'identifie comme un rebut d'homme, et quand il se regarde dans le miroir, il se dit qu'« il [a] une tête de pizza fraîchement gerbée¹⁰⁶⁹ ». Cette

¹⁰⁶⁴ « [...] certain hereditary diseases could be screened out, true, but apart from that there was a lot of spoilage, a lot of waste », Atwood, *ibid.*, p. 304 (VO), p. 323 (VF).

¹⁰⁶⁵ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 130.

¹⁰⁶⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 78.

¹⁰⁶⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 38.

¹⁰⁶⁸ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 47.

¹⁰⁶⁹ « He looked like a regurgitated pizza », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 290 (VO), p. 309 (VF).

comparaison humoristique révèle la fusion qui a eu lieu entre Snowman et les déchets. Les autres êtres vivants le considèrent également comme un déchet, notamment « [...] les rasconses [...] lui reniflant les doigts de pied et furetant autour de lui comme s'il était déjà réduit à un tas d'immondices¹⁰⁷⁰ [...] ». L'outil comparatif « comme » permet d'affirmer que la fusion de Snowman avec les déchets environnant n'est pas complètement terminée, mais qu'elle est néanmoins en marche.

La thématique de l'homme-déchet est également développée dans le roman *Le Parfum d'Adam*¹⁰⁷¹ de Jean-Christophe Rufin où les préoccupations environnementales servent d'excuse à un projet de réduction de la population qui a pour cible les plus pauvres. À la fin du roman, l'auteur s'exprime dans une postface où il affirme que « [d]e la lutte contre la pauvreté, nous sommes en train de passer à la guerre contre les pauvres¹⁰⁷² », c'est-à-dire qu'il n'est plus question d'éradiquer la pauvreté mais plutôt les pauvres eux-mêmes, qui sont considérés comme des nuisibles dont il est nécessaire de se débarrasser¹⁰⁷³.

Car Snowman est un loqueteux, et son personnage incarne parfaitement la misère de la condition d'homme dans l'ère postmoderne et, dans le cas de la trilogie *MaddAddam*, dans le temps plus avancé de l'ère post-apocalyptique. Dès les premières pages de la trilogie, il est décrit de façon métonymique par les « piqûres d'insectes » (« bug bites ») et les « croûtes » (« scabs ») qui le recouvrent¹⁰⁷⁴. Son corps est en décomposition, comme le serait un déchet trop exposé au soleil. Il ne porte plus de vêtements mais un « drap fleuri » (« flowered sheet »), et son « sac-poubelle » (« his plastic bag¹⁰⁷⁵ ») fait guise de sac à dos. Par ailleurs, il est incommodé par sa propre odeur : « Il pue, il le sait très bien. Il sent fort, il sent le fauve, il schlingue comme un morse – le rance, la saumure, le poisson – encore qu'il n'a jamais été exposé à l'odeur d'un de ces animaux. Mais il en a vu des photos¹⁰⁷⁶ ». La multiplication des synonymes de mauvaise odeur (« il pue », « il sent fort », « il sent le fauve », « il schlingue ») – dont la plupart appartiennent au registre familier – traduit une insistance sur le fait que Snowman est parfaitement conscient de sa mauvaise hygiène. Il se compare lui-même à des animaux tous plus odorants que les autres (bien qu'il ne les ait jamais sentis), sans montrer

¹⁰⁷⁰ « [...] rakunks [...] nosing around him as if he were already garbage [...] », Atwood, *ibid.*, p. 38 (VO), p. 48 (VF).

¹⁰⁷¹ Jean-Christophe Rufin, *Le Parfum d'Adam* [2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

¹⁰⁷² Jean-Christophe Rufin, *ibid.*, p. 755.

¹⁰⁷³ Sur l'aspect malthusien de cette problématique, voir le chapitre 6.

¹⁰⁷⁴ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 3 (VO), p. 11 (VF).

¹⁰⁷⁵ Atwood, *ibid.*, p. 234 (VO), p. 251 (VF).

¹⁰⁷⁶ « He does stink, he knows that well enough. He's rank, he's gamy, he reeks like a walrus – oily, salty, fishy – not that he's ever smelled such a beast. But he's seen pictures », Atwood, *ibid.*, p. 6 (VO), p. 14-15 (VF).

aucune pitié pour sa propre identité d'homme. Il se condamne lui-même à devenir un déchet, car il ne pense pas mériter mieux que cette inévitable transformation. Aussi s'imagine-t-il interrompre la parade nuptiale des Enfants de Crake :

[...] dans son drap sale et en lambeaux, puant, poilu, tumescent tel un satyre au regard concupiscent, aux sabots fourchus et couillu comme un bouc ou tel un boucanier, à l'œil recouvert d'un bandeau, tout droit sorti d'un vieux film de pirates¹⁰⁷⁷ [...].

On observe l'énumération d'adjectifs et de propositions évoquant la saleté et la négligence de l'hygiène corporelle. La réflexion de Snowman devient délirante lorsqu'il se compare à un pirate. Il semble que le personnage perde lentement son identité d'homme, ce qui est d'ailleurs traduit par le nom qu'il a choisi après la catastrophe : en devenant Snowman et en abandonnant Jimmy, le personnage devient une légende, un être dont on peut douter de l'existence. Une histoire qu'on raconte puis qu'on oublie. C'est exactement comme cela qu'il se considère : « C'est un humanoïde, un hominidé, une aberration, il est abominable ; il serait légendaire, s'il restait quelqu'un pour raconter les légendes¹⁰⁷⁸ ». L'emploi des adjectifs n'est pas anodin : Snowman est « abominable » comme l'est le fameux « abominable homme des neiges » (« the abominable Snowman »). Il était homme, mais il ne l'est plus tout à fait, comme l'évoquent les termes « humanoïde » (« humanoid ») et « hominidé » (« hominid »).

Dans *Nos animaux préférés*, il semble que les personnages ne soient jamais réellement des hommes : leur identité d'humain est toujours compromise par une animalité qui l'emporte souvent¹⁰⁷⁹. Cependant, Wong, qui est un éléphant qui pense comme un homme (ou serait-ce un homme qui pense comme un éléphant ?), détecte des odeurs assurément humaines. Car les hommes se distinguent par leur odeur fétide. Aussi Wong rencontre-t-il une femme qui « [exhale] des odeurs d'excréments¹⁰⁸⁰ ». Plus tard, il croise Tatiana Crowe, qu'il repère aussi à son odeur : « Wong tendit la trompe plusieurs fois et analysa ce qu'il captait : feu et cendres, crasse, haleine de charognard, étoffes puantes, tout indiquait qu'un humain avait ses aises dans les environs¹⁰⁸¹ ». Nous relevons le champ lexical de la saleté (« crasse », « puantes »), ainsi qu'une comparaison à l'odeur des charognards. Si les hommes ne se sont pas encore

¹⁰⁷⁷ « [...] in his filthy tattered sheet, reeking, hairy, tumescent, leering like a goat-balled, cloven-hoofed satyr or a patch-eyed buccaneer from some ancient pirate film [...] », Atwood, *ibid.*, p. 169 (VO), p. 183 (VF).

¹⁰⁷⁸ « He's a humanoid, he's hominid, he's an aberration, he's abominable ; he'd be legendary, if there were anyone left to relate legends. », Atwood, *ibid.*, p. 307 (VO), p. 326 (VF).

¹⁰⁷⁹ Nous revenons sur ce point dans le chapitre 5.

¹⁰⁸⁰ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 11.

¹⁰⁸¹ Volodine, *ibid.*, p. 141.

totalement transformés en déchet, il semble que leur métamorphose soit en cours, comme l'indique leur odeur et leur apparence misérables.

Il faut toutefois noter que les personnages qui se transforment en déchet, dans nos derniers exemples, ne sont pourtant pas des « exclus » de la modernité au sens où l'entend Zygmunt Bauman : ils n'appartiennent – *a priori* – ni à une minorité ethnique, ni à une classe sociale basse. Nous expliquons cette exception par le contexte post-apocalyptique dans lequel les fictions d'Atwood et Volodine se déroulent : il semble en effet que dans un temps plus avancé, quand les dégâts environnementaux sont encore plus graves qu'ils ne le sont aujourd'hui, les différents facteurs d'exclusion socio-environnementale s'effacent. Dès lors, c'est l'humanité tout entière qui est vouée à se transformer en déchets.

Mais lorsque la narration s'inscrit dans un contexte plus réaliste et contemporain, comme c'est le cas notamment dans *Ouragan*, où la fiction est très proche des faits réels, on retrouve la catégorisation des groupes en classes raciales et sociales. Dans ce contexte, le déchet est bien défini comme étant l'homme pauvre, ou l'homme de couleur. Par exemple, quand Rose entre dans le SuperDome après le passage de Katrina, elle perçoit la foule comme un amas de déchets humains : « Il y a des hommes et des femmes partout, épuisés, en haillons, le linge encore mouillé sur les épaules. [...] C'est une humanité à ciel ouvert, pauvre, peureuse, affamée¹⁰⁸² ». L'humanité décrite ici est misérable et « en haillons », c'est-à-dire fragmentée. Son identité se dégrade comme se délabrent les vêtements de chacun des êtres parqués dans le stade. Or la foule décrite est constituée essentiellement d'Afro-Américains.

2) Typologie de l'exclusion

L'identification des différents facteurs d'exclusion socio-environnementale permet de comprendre quel type de personnage est victime, dans nos œuvres, d'une oppression et d'une injustice environnementales. Notre *corpus* est intéressant en ce qu'il permet de parcourir un éventail des différentes victimes d'injustice environnementale : quand Houellebecq insiste sur l'exclusion des personnes âgées, Atwood se concentre sur celle des pauvres. Quand Hogan dénonce l'exclusion systématique des Natifs d'Amérique, Chevillard évoque explicitement l'oppression des pays du nord occidental sur l'Afrique. Les œuvres qui gravitent autour de notre *corpus* apportent également des nuances à cet éventail : *Ouragan* est selon nous le plus

¹⁰⁸² Laurent Gaudé, *Ouragan, Ouragan, op.cit.*, p. 117.

pertinent en ce qu'il évoque la souffrance des habitants afro-américains dans le contexte de l'ouragan Katrina. Cette diversité nous pousse à établir une typologie de l'homme-déchets en déclinant les différents facteurs d'exclusion afin de mieux comprendre comment cette exclusion est traduite dans les œuvres.

Exclusion de la population noire

Nous avons déjà évoqué le racisme environnemental, qui consiste à l'exclusion des populations non blanches dans des zones environnementalement (et socialement, l'un n'allant pas sans l'autre) défavorisées. Constatant cette discrimination, Ursula Heise remarque que la nature, pour les populations noires, et notamment pour les Afro-Américains, n'est pas le lieu paisible de la contemplation de la « wilderness¹⁰⁸³ ». Elle est plutôt liée à l'esclavage. L'espace ne peut pas être vidé de son histoire, or la nature est, dans l'histoire américaine autant que dans l'histoire plus générale du Nord occidental, liée à l'oppression des hommes blancs sur les hommes noirs. Car, comme le souligne Razmig Keucheyan, « [l']esclavage n'est pas un phénomène d'un autre âge, que la logique du capital aurait définitivement surpassé. Il est l'une des matrices de la civilisation industrielle dans laquelle nous évoluons¹⁰⁸⁴ ». Le sociologue évoque ensuite le célèbre mouvement de NIMBY (« Not In My BackYard ») émergeant en Caroline du Nord en 1982. Celui-ci consistait en une lutte contre le dépôt de déchets toxiques, contenant des « BPC » dangereux pour la santé, dans le comté de Warren. Or ce comté est alors composé de 64% d'Afro-Américains. Razmig Keucheyan évoque une « discrimination systématique¹⁰⁸⁵ » qui exclut par défaut les populations noires.

Cette question raciale est présente dans nos œuvres (nous avons déjà évoqué *Oreille rouge* et *Ouragan*) mais aussi dans des œuvres antérieures. Dans *Ecotopia*, les habitants noirs vivent à Soul City, et pas à San Francisco, comme c'est le cas du personnage principal venu visiter Ecotopia¹⁰⁸⁶. Car *Ecotopia*, qui suit un modèle utopique, ne propose pas de régler le problème de l'exclusion des communautés noires. Elle n'offre pas d'alternative et institue, au contraire, la séparation rétrograde des hommes blancs et des hommes noirs au sein de la même société. Par ailleurs, la dénomination de « Soul City » paraît très stéréotypée, dans la mesure où la culture « soul » aux États-Unis désigne la culture afro-américaine. Un tel choix

¹⁰⁸³ Ursula Heise, *The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism*, op.cit., p. 6.

¹⁰⁸⁴ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, op.cit., p. 50.

¹⁰⁸⁵ Razmig Keucheyan, *ibid.*, p. 11.

¹⁰⁸⁶ Ernest Callenbach, *Ecotopia*, op.cit., p. 98.

ne laisse aucun doute sur la volonté d'exclure géographiquement et symboliquement les populations noires de l'utopie blanche qu'est Ecotopia. De la même façon, les personnages d'Edward Abbey dans *The Monkey Wrench Gang* sont des hommes blancs racistes. C'est en tout cas le cas de Doc qui – entendant la musique de Bonnie, s'exclame : « Musique d'esclaves¹⁰⁸⁷ ! ». Cette intervention averbale traduit son dédain pour la culture afro-américaine qu'il réduit à l'esclavage. Il semble donc que ces œuvres des années 1970, si elles permettent d'aborder les problématiques environnementales que sont la pollution ou la destruction de l'environnement, n'envisagent pas la question des clivages raciaux.

Depuis, l'intérêt pour cet aspect de l'injustice environnementale apparaît dans les œuvres. *Ouragan* nous semble ainsi incarner ce nouvel intérêt pour le problème de l'exclusion raciale au sein de la question environnementale. Selon Razmig Keucheyan, l'ouragan Katrina sert de « métaphore du racisme environnemental¹⁰⁸⁸ ». Dans les jours et les heures précédant l'ouragan, beaucoup d'habitants afro-américains n'ont pas été évacués de la ville, et leur traitement après le passage de l'ouragan a été jugé comme inhumain¹⁰⁸⁹. Selon le sociologue, à la Nouvelle Orléans, « [i]l y a une mémoire collective des catastrophes, qui se traduit spatialement par une répartition particulière des classes sociales, qui y expose certaines d'entre elles et en protège d'autres¹⁰⁹⁰ ». Cette fracture est parfaitement incarnée par le personnage de Joséphine qui se surnomme « mère de tous les nègres¹⁰⁹¹ » et qui ressasse l'injustice qu'elle et ses pairs subissent uniquement parce qu'ils sont noirs. Alors qu'elle assiste au départ de la majorité des habitants de la ville quand ses voisins sont toujours présents, elle décrit la population afro-américaine comme un groupe oublié : « Rien ne s'oublie mieux que les négrellons. Il en a toujours été ainsi. Toute la ville a foutu le camp et ils ont laissé derrière les nègres qui n'ont que leurs jambes pour courir parce que ceux-là, personne n'en veut¹⁰⁹² ». On note que Joséphine utilise des termes (« négrellons » et « nègres ») dont l'emploi est désormais tabou car faisant référence à l'oppression violente des Blancs sur les Noirs. Plus tard, lorsque Joséphine rejoint le SuperDome, elle comprend que tous les habitants laissés dans la ville sont noirs :

¹⁰⁸⁷ « “That slave music ?” », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, op.cit., p. 49 (VO), p. 79 (VF).

¹⁰⁸⁸ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, op.cit., p. 25.

¹⁰⁸⁹ De nombreux médias et œuvres littéraires, artistiques et cinématographiques ont dénoncé l'indifférence et l'apathie du gouvernement face à l'urgence de la situation des survivants de Katrina, qui étaient majoritairement des Afro-Américains. Pour ne citer qu'eux, on pense par exemple à l'œuvre non-fictionnelle *Zeitoun* écrit par Dave Eggers en 2009 (New York, Vintage Books) ou au documentaire *Trouble the Water*, produit par Tia Lessin et Carl Deal en 2008 (Zeitgeist Films, États-Unis).

¹⁰⁹⁰ Razmig Keucheyan, *ibid.*, p. 27.

¹⁰⁹¹ Laurent Gaudé, *Ouragan*, op.cit., p. 62.

¹⁰⁹² Laurent Gaudé, *ibid.*, p. 52.

J'ai regardé autour de moi et j'ai vu les hommes abandonnés, ceux qui ne comptent plus, ceux qui l'on a oubliés derrière soi et qui traînent des pieds. [...] Et ils sont tous noirs. Cela personne ne semble le voir. Tous noirs, dans la crasse d'habits souillés par le déluge. Une foule immense, déféquant et pissant de peur, une foule qui ne compte pour rien car nous n'avons jamais compté¹⁰⁹³.

Les victimes qu'observe Joséphine sont tantôt désignées par les pronoms « ceux » et « tous », tantôt par le nom « une foule ». Chacune des trois désignations est répétée une fois, comme pour insister sur le glissement des individus vers le groupe. Les habitants noirs laissés derrière sont « une foule immense » où l'individualité de chacun est oubliée ; une foule qui, selon les mots de Joséphine « ne compte pour rien » et dont on ne peut démêler les identités séparées. Car l'identité de chacun est dérobée en faveur de celle d'un groupe insoluble d'oppressés. Cela contribue à l'idée que cette population est traitée comme un « déchet » par les sociétés qui ne souhaitent pas voir la misère vécue par ceux qu'elles excluent.

Oppression des Natifs d'Amérique

Dans *People of the Whale*, Hogan évoque une autre minorité victime d'exclusion socio-environnementale. Les Natifs américains qui sont décrits à travers la tribu fictive des A'atsikas constituent également des « déchets humains » selon la définition de Zygmunt Bauman, car ils ont échappé à la mondialisation et au capitalisme. Victimes d'oppression depuis des siècles, ils ont – eux aussi – été poussés à la marge sociale, dans les espaces où on ne les voit pas¹⁰⁹⁴. Razmig Keucheyan rappelle par exemple l'installation par le gouvernement américain de zones d'essais nucléaires près des lieux où les populations natives d'Amérique ont été relogées après le *Indian Removal Act* de 1830. Selon lui, les Afro-Américains ne sont pas les seules victimes du racisme environnemental aux États-Unis : « Les Amérindiens font l'objet d'un racisme environnemental spécifique, dont la généalogie diffère en partie de celle des Noirs¹⁰⁹⁵ ». La « généalogie » est à comprendre comme l'Histoire des natifs d'Amérique, et surtout celle de leur oppression par les colons européens, puis par le gouvernement américain.

¹⁰⁹³ Laurent Gaudé, *ibid.*, p. 118.

¹⁰⁹⁴ Le gouvernement américain a « cédé » quelques terres aux peuples qu'il avait initialement chassés afin que ceux-ci puissent y vivre selon leurs traditions, mais aussi et surtout afin qu'ils ne soient plus visibles du reste de la société.

¹⁰⁹⁵ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, op.cit., p. 53.

Cette histoire est retracée par bribes dans *People of the Whale*. En effet, Ruth évoque à de nombreuses reprises la souffrance des tribus natives d'Amérique : « Les plus âgés sont encore dans la souffrance de l'Histoire¹⁰⁹⁶ », analyse-t-elle. La douleur liée à l'histoire native américaine semble donc s'hériter de génération en génération. Or l'histoire des A'atsika, bien qu'elle ne soit jamais tout à fait racontée, est bien une histoire douloureuse. Ruth affirme d'ailleurs que « [s]ouffrir est [leur] histoire¹⁰⁹⁷ ». Thomas, par exemple, s'inscrit dans « [...] la longue lignée de tragédies américaines qui l'avaient formé¹⁰⁹⁸ ». En imaginant les membres de la tribu A'atsika – qui ressemblent fortement à la véritable tribu Makah¹⁰⁹⁹ – Hogan symbolise la réalité de la souffrance des tribus natives américaines, dont la sienne, la tribu Chickasaw. Comme elle l'explique, le passé tragique des tribus hante encore leurs héritiers : « L'humilité et l'humiliation s'attarde chez ceux d'entre nous qui sont en bas de la hiérarchie colonialiste qui nous immobilise à notre place¹¹⁰⁰ ». La fiction constitue le moyen d'illustrer une douleur historique héritée des ancêtres et qui persiste dans un contexte où l'oppression perdure. Cette illustration s'étend par ailleurs aux autres tribus du monde. Quand Lin vient du Vietnam pour rendre visite à Thomas, la narration établit un lien entre son histoire collective en tant que Vietnamiennne, et celle des membres de la tribu A'atsika : « Elle ne sait pas qu'ils partagent la même histoire qu'elle. Les gens à cet endroit avaient autrefois été massacrés, les nourrissons tués à la baïonnette sur ces plages et ces monticules. La terre est couverte du sang de leurs ancêtres¹¹⁰¹ ». L'héritage de la terreur est donc partagé entre minorités ethniques. Hogan affirme être elle-même hantée par l'histoire des tribus natives américaines. Elle refuse par ailleurs d'accepter l'existence de l'ère postcoloniale car elle pense que l'ère coloniale n'est pas révolue¹¹⁰². L'héritage natif américain s'inscrit donc inévitablement dans une histoire douloureuse d'oppression.

Celle-ci s'incarne dans *People of the Whale* par la fracture entre la tribu et le reste de la société américaine. Aussi Ruth dit-elle à Thomas qu'il est inutile d'essayer de chercher de

¹⁰⁹⁶ « The older people are still in the pain of history », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 64.

¹⁰⁹⁷ « Suffering is our history ». Hogan, *ibid.*, p. 276.

¹⁰⁹⁸ « [...] the long line of American tragedies that had shaped him », Hogan, *ibid.*, p. 257.

¹⁰⁹⁹ Comme les A'atsika, la tribu Makah est une tribu native américaine de l'état de Washington qui pratique la chasse des baleines.

¹¹⁰⁰ « Humility and humiliation dwell within those of us at the bottom of a colonialist hierarchy that keeps us in our place », Hogan, « Foreword », dans Greta Gaard, Simon C. Estok, Serpil Oppermann (dir.), *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*, New York, Routledge, 2013, p. XV. Notre traduction.

¹¹⁰¹ « She doesn't know it shares the same history as hers. The people in this place were once massacred, infants eted on these beaches and mounds. The land is full of the blood of their ancestors », Hogan, *ibid.*, p.218.

¹¹⁰² Hogan, « Three Native American Poets », Poetryfoundation.com, « Poetry lectures », Mars 2012, Chicago, 06'40. [En ligne] URL : <http://www.poetryfoundation.org/features/audioitem/3352>, consulté le 21 avril 2016.

l'aide auprès de la police puisque: « Toute cette partie de l'Amérique [les] déteste¹¹⁰³ ». Hogan avoue d'ailleurs ne pas croire en la possibilité d'une cohabitation entre les deux groupes : « J'en ai conclu avec les années que les deux traditions, native et européenne, sont presque impossibles à mélanger, qu'il s'agit de deux mondes parallèles existant au même moment, avec seulement quelques ponts érigés, qui permettent à des vies de se rencontrer¹¹⁰⁴ ». Ainsi l'auteure ne croit pas qu'on puisse véritablement remédier à l'exclusion dont sont victimes les tribus natives américaines.

Cohabiter signifie bien « habiter ensemble », partager l'*oikos*. Mais ce partage n'a pas lieu dans *People of the Whale*, où l'aspect semi-insulaire de Dark River illustre l'exclusion socio-environnementale de la tribu. Ainsi, lorsque celle-ci fait face à une sécheresse sévère, elle ne fait pas appel au gouvernement américain. Elle est livrée à elle-même, ce qui souligne son isolement. Plutôt que de venir en aide aux tribus, le gouvernement assujettit celles-ci, comme en témoigne le traitement de Thomas par l'armée américaine qu'il a pourtant rejointe de façon bénévole.

Quand l'armée croit que Thomas a péri au Vietnam, ils rapportent à Ruth sa plaque d'identité militaire, officieusement appelée « dog tag » en anglais (c'est-à-dire, littéralement, une médaille pour chien). Pour Ruth, le « dog tag » symbolise le traitement irrespectueux de l'armée : « Chien, c'est-à-dire un homme en guerre. Chien. Il avait suivi les ordres. Il avait reniflé pour sentir le danger, il avait été prêt à mourir pour ses maîtres¹¹⁰⁵ ». La vue de la plaque militaire, « dog tag », évoque à Ruth une comparaison pertinente entre Thomas et un chien mort pour sauver son maître. Ainsi est illustrée l'instrumentalisation des natifs d'Amérique pour défendre un pays qui l'exclut pourtant systématiquement. Quand Thomas – qui n'est pas mort, contrairement aux affirmations de l'armée – commence à se sentir appartenir à la communauté qu'il intègre au Vietnam, un vieil homme lui dit : « Tu nous ressembles. Laid¹¹⁰⁶ ». Plus tard, la communauté de Lin est désignée comme étant « les Gens Laid, les tribus¹¹⁰⁷ ». La mention de la laideur, dans ce contexte, est surtout liée à l'aspect rebutant que les tribus pensent refléter tant leur exclusion est douloureusement évidente. Les

¹¹⁰³ « This whole part of America hates us », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 272.

¹¹⁰⁴ « I've concluded over the years that the two ways, Native and European, are almost impossible to interwine, that they are parallel worlds taking place in the same time, bridges only sometimes made, allowing for a meeting place of lives », Hogan, *The Woman Who Watches Over the World*, *op.cit.*, p. 27.

¹¹⁰⁵ « Dog, that was a man in war. Dog. He had to follow orders. He had to sniff for danger, be willing to die for his owner », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 35.

¹¹⁰⁶ « You look the same like us. Ugly », Hogan, *ibid.*, p. 168.

¹¹⁰⁷ « the Ugly People, the tribes », Hogan, *ibid.*, p. 206.

Natifs américains sont bien les victimes d'une exclusion à la fois politique, sociale et environnementale.

Par ailleurs, on note la présence, dans d'autres œuvres du *corpus*, de références aux tribus natives américaines, qui sont précisément liées à une idée d'oppression et d'exclusion. Dans *Oryx and Crake*, on se souvient de l'ouvrage consulté par Snowman sur le comportement à adopter dans la communication avec les tribus natives américaines : « *Dans vos relations avec les indigènes, [...] vous devez essayer de respecter leurs traditions et limiter vos explications à des concepts simples pouvant être compris dans le contexte de leurs systèmes de croyances*¹¹⁰⁸ ». On perçoit ici le ton paternaliste et condescendant des colons qui considèrent les « indigènes » comme des êtres inférieurs à qui il faut expliquer des « concepts simples ». L'oppression est bien présente en arrière-plan du souvenir que Snowman essaie de réactiver.

Dans *Nos animaux préférés*, on se souvient de l'évocation de la route ayant résisté à la destruction du monde¹¹⁰⁹, « [...] sans doute parce que c'était un des endroits où on avait stocké jadis les venins chimiques, les désherbants et les défoliants avec lesquels les ingénieurs voulaient combattre les repousses sauvages et les Indiens¹¹¹⁰ ». La route a donc survécu parce qu'elle a été aspergée de produits chimiques puissants dont l'objectif était double : la suppression de la végétation et celle des tribus. L'emploi de la conjonction de coordination « et » entre « les repousses sauvages » et « les Indiens » tend à créer un lien sémantique entre les deux entités. Les « Indiens » ne sont-ils d'ailleurs pas parfois désignés comme étant « des sauvages » ? L'emploi de cet adjectif juste avant le nom des « Indiens » ne peut donc pas être l'effet du hasard.

Cet exemple illustre parfaitement l'oppression environnementale des tribus : l'utilisation de produits chimiques dangereux a pour vocation d'éradiquer les mauvaises herbes, dont les tribus natives semblent symboliquement faire partie. Zygmunt Bauman rappelle d'ailleurs que Théodore Roosevelt présentait l'extermination des natifs d'Amérique comme un service rendu à la cause de la civilisation¹¹¹¹, indiquant que la violente métaphore du « désherbage » est pertinente pour illustrer l'oppression (tout aussi violente) des Natifs d'Amérique.

¹¹⁰⁸ « *When dealing with indigenous people, [...] you must attempt to respect their traditions and confine your explanations to simple concepts that can be understood within the contexts of their belief systems* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 97 (VO), p. 109 (VF).

¹¹⁰⁹ Voir le chapitre 2, p. 149.

¹¹¹⁰ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 138.

¹¹¹¹ Zygmunt Bauman, *Vies perdues, op.cit.*, p. 74.

On retrouve des mentions de celle-ci dans des œuvres antérieures à notre *corpus*, comme c'est le cas dans *The Monkey Wrench Gang*, où il est ponctuellement question de cette minorité. Car l'Ouest américain était un territoire sacré pour les tribus qui y vivaient avant d'être chassées par le gouvernement américain. Aussi l'Ouest est-il désigné dans le roman comme « le pays indien » (« the Indian country »), ou une « [t]erre blessée, zébrée de nouvelles lignes, au ciel sali par les fumées des centrales, aux montagnes dévastées par les mines et que de pauvres troupeaux ont tondus à mort, abandonnées à l'érosion¹¹¹² ». Le pays « indien » est donc directement lié aux injustices environnementales que la terre a subies : pollution, destruction des montagnes, et exploitation de la terre pour faire paître les troupeaux. L'abondance du champ lexical de la destruction est à ce propos explicite (« blessée », « sali », « dévastées », « tondus », « abandonnées »). La dénonciation de l'oppression environnementale des natifs d'Amérique se fait plus précise encore quand la voix narrative décrit

[...] les cheminées de Navajo, la centrale électrique au charbon, ainsi nommée en l'honneur des Indiens dont elle soignait les poumons au dioxyde sulfurique, à l'hydrogène sulfide, à l'oxyde nitrique, au charbon monoxyde, à l'acide sulfurique, aux poussières volantes et aux autres variétés de matières particulières¹¹¹³.

On saisit ici toute l'ironie de l'énoncé : nommer une centrale électrique en l'honneur des tribus qui ont été chassées de cette terre ne constitue en aucun cas « un honneur » mais plutôt un affront absolu. Cette précision ironique constitue une critique acerbe de la définition du respect par le gouvernement américain. Par ailleurs, les produits chimiques rejetés par la centrale électrique qui sont ici énumérés ne soignent évidemment pas les membres de la tribu Navajo condamnés à vivre dans ces vapeurs toxiques. Si l'on ne trouve pas dans *The Monkey Wrench Gang* l'évocation de l'oppression environnementale des Afro-Américains, on note donc que celle de l'oppression envers les tribus natives d'Amérique est bien présente, et particulièrement corrosive.

Enfin, il nous semble intéressant d'évoquer *Solitudes Blanches* de Nicolas Vanier dans la mesure où le personnage féminin d'Ula appartient à une tribu canadienne. Si son évocation

¹¹¹² « A blighted land, crisscrossed with new power lines, sky smudged with smoke from other plants, the mountains strip-mined, the range grazed to death, eroding away », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 26 (VO), p. 51 (VF).

¹¹¹³ « [...] the coal-burning Navajo Power Plant, named in honor of the Indians whose lungs the plant was treating with sulfur dioxide, hydrogen sulfide, nitrous oxide, carbon monoxide, sulfuric acid, fly ash and other forms of particular matter », Edward Abbey, *ibid.*, p. 35 (VF), p. 61.

est souvent liée à des stéréotypes sur les autochtones (Ula a « un regard de bête sauvage¹¹¹⁴ » et est parfois « possédée » par le démon « indien¹¹¹⁵ »), l'ajout, en fin de roman, d'un texte documentaire visant à défendre les tribus canadiennes peut surprendre les lecteurs. En effet, l'auteur a décidé d'ajouter à sa fiction une lettre historique datant de 1854. Celle-ci est écrite par un chef autochtone au président des États-Unis qui souhaite à l'époque leur acheter des terres. En optant pour cet ajout génériquement différent, Nicolas Vanier montre une forme d'engagement pour la cause des tribus natives¹¹¹⁶. L'exclusion sociale, politique et environnementale des natifs d'Amérique n'est donc pas ignorée dans les œuvres contemporaines qui nous intéressent : elle est souvent présente en arrière-plan, aussi bien dans des œuvres américaine, canadienne ou française, ce qui nous pousse à considérer le personnage du Natif américain comme l'un des types d'exclus de la postmodernité.

Exclusion des personnes âgées

Le roman de Houellebecq présente un autre type d'exclus qui sort des catégories d'exclusion sur lesquelles nous avons insisté auparavant (exclusion sociale ou raciale). Il s'agit des personnes âgées. S'il n'existe aucun personnage âgé dans le roman, cette catégorie, et la vieillesse en général, sont pourtant abondamment évoquées. On peut expliquer cela par l'obsession de Daniell pour la jeunesse, qu'il souhaiterait éternelle car il sait que les personnes âgées sont le déchet de la modernité : « Dans le monde moderne on pouvait être échangiste, bi, trans, zoophile, SM, mais il était interdit d'être *vieux*¹¹¹⁷ ». La vieillesse, par définition, est un facteur excluant. Ne pouvant plus travailler et n'éprouvant plus ni sexualité ni désir, les personnes âgées ne sont plus « utilisables » par le système et sont donc rejetées à la marge de la société. Elles sont encombrantes, elles dérangent, on préfère les éviter, les ignorer, plutôt que penser à les intégrer à un modèle social qui n'a pas été conçu pour elles.

Daniell mentionne notamment l'événement réel de la canicule de 2003 qui a causé la mort de nombreuses personnes âgées. Cet exemple nous permet d'établir un lien entre l'exclusion des personnes âgées et l'oppression environnementale, car certaines d'entre elles n'ont pas survécu à une catastrophe naturelle par manque de soutien du système. Daniell évoque notamment un article de journal déplorant « [d]es scènes indignes d'un pays

¹¹¹⁴ Nicolas Vanier, *Solitudes blanches*, *op.cit.*, p. 85.

¹¹¹⁵ Nicolas Vanier, *ibid.*, p. 83.

¹¹¹⁶ Sur la question de l'engagement des auteurs, voir le chapitre 8.

¹¹¹⁷ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 213.

moderne¹¹¹⁸ », prouvant que la France est un pays moderne car « [...] seul un pays authentiquement moderne était capable de traiter les vieillards comme du purs déchets, et qu'un tel mépris des ancêtres aurait été inconcevable en Afrique, ou dans un pays d'Asie traditionnel¹¹¹⁹ ». L'exclusion d'un pan de la population est donc ici explicitement attribuée à la modernité occidentale. Par ailleurs, l'emploi du substantif « déchet » nous renvoie à la théorie de Zygmunt Bauman et nous permet de confirmer que les personnes âgées pourraient constituer un autre type d'exclus, une nouvelle forme de « pollution ». Elles sont, selon Daniell, le groupe de « ceux qui *font chier* jusqu'au bout¹¹²⁰ » et dont la présence dérange. Alors qu'il se voit vieillir, Daniell se sent donc « condamné¹¹²¹ » :

[...] je commençais à me comporter comme un vieil animal blessé à mort qui charge dans toutes les directions, se heurte à tous les obstacles, tombe et se redresse, de plus en plus furieux, de plus en plus affaibli, affolé et enivré par l'odeur de son propre sang¹¹²².

Pour Daniell, la vieillesse est comparable à la lente agonie d'un animal blessé. Elle n'est pas désirable car elle signifie une exclusion sociale définitive.

L'évocation des personnes âgées dans *Sans l'orang-outan* entre en résonnance avec le récit de Daniell : « Vieillards et vieillardes constituent une population mal aimée¹¹²³ », affirme la voix narrative de la temporalité post-apocalyptique, expliquant que les plus jeunes reprochent aux plus âgés la dégradation du monde. Dans *Oryx and Crake*, on note une brève évocation des « colonies de retraités » (« retirement colonies¹¹²⁴ ») qui bénéficiaient, avant l'attaque de Crake, de résidences sécurisées. L'emploi du terme « colonie » est intéressant : s'il peut évoquer les camps ludiques organisés pour occuper les personnes âgées, il constitue aussi une référence évidente à la colonisation, et donc à une forme d'oppression. Par ailleurs, le placement de personnes âgées dans des compartiments sécurisés (et donc isolés) constitue une exclusion physique qui ne fait que refléter l'exclusion sociale, politique et environnementale d'une population d'indésirables pour la société.

¹¹¹⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 92.

¹¹¹⁹ Houellebecq, *idem*.

¹¹²⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 417.

¹¹²¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 317.

¹¹²² Houellebecq, *ibid.*, p. 321.

¹¹²³ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 102.

¹¹²⁴ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 150 (VO), p. 164 (VF).

Dans *La Possibilité d'une île*, les « sauvages » semblent condenser tous les types précédemment évoqués. Ce groupe est constitué d'humains ayant échappé au processus de clonage et ayant continué à se reproduire naturellement. Ils sont évoqués d'abord par Daniel24 qui les considère comme « des singes un peu plus intelligents¹¹²⁵ ». Ils constituent donc les déchets de la société post-apocalyptique des néo-humains. Ils sont, eux aussi, des « retardataires de la modernité », car ils ont échappé au progrès technique et génétique dont les néo-humains sont le produit. Si les « sauvages » ne sont d'abord qu'une ombre dans l'arrière-plan de la vie monotone de Daniel24, Daniel25 a l'occasion de les rencontrer lorsqu'il décide de quitter sa cellule. Quand il comprend qu'il est sur leur trace, il observe « [...] du désordre, de la puanteur, des tas d'excréments séchés sur le sol. Il n'y avait aucun indice d'activité mentale, intellectuelle ni artistique¹¹²⁶ ». Ces « êtres néfastes, malheureux et cruels¹¹²⁷ » sont décrits comme « le résidu caricatural des pires tendances de l'humanité ordinaire¹¹²⁸ ». L'emploi du terme de « résidu » est sans équivoque : les « sauvages » sont les déchets de la temporalité future. Alors qu'ils savent que Daniel25 loge dans un château abandonné, ils lui envoient une femme en offrande. Seulement, le néo-humain est profondément dégoûté par « la puanteur qui émanait du sexe de la sauvage, mélange de relents de merde et de poisson pourri¹¹²⁹ ». La comparaison animale et l'insistance sur l'odeur désagréable de cette femme nous renvoient à notre analyse de la transformation des humains en déchet.

De ce fait, les « sauvages » chez Houellebecq peuvent être interprétés comme une métaphore plus générale de l'exclu car ils réunissent de nombreux aspects caractéristiques de celui-ci. Daniel25 décrit notamment un combat opposant deux « sauvages âgés – les plus âgés de la tribu¹¹³⁰ ». Ce duel cruel est « destiné à éliminer l'individu le moins apte à la survie », et à ainsi réduire le nombre des sauvages âgés de la tribu. On devine que ces derniers sont tout aussi inutiles au groupe que le sont les personnes âgées dans la temporalité de Daniel1. Daniel25, d'ailleurs, n'est pas surpris par cette élimination : « [...] tout cela me paraissait assez conforme à ce que je pouvais connaître de l'humanité¹¹³¹ ». La violence de cette

¹¹²⁵ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 26.

¹¹²⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 453.

¹¹²⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 462-463.

¹¹²⁸ Houellebecq, *idem.*

¹¹²⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 460.

¹¹³⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 462-463.

¹¹³¹ Houellebecq, *idem.*

exclusion est donc familière à Daniel²⁵, qui pense d'ailleurs que « [...] Daniel¹ n'aurait pas été dépaysé dans cet univers, et qu'il y aurait facilement trouvé ses repères¹¹³² ». L'établissement d'un lien entre cette violence et celle évoquée parallèlement par Daniel¹ nous pousse à considérer les « sauvages » comme un modèle métaphorique de l'homme-déchet décrit par Zygmunt Bauman.

L'analyse des diverses évocations de l'injustice environnementale dans nos œuvres nous permet donc d'établir une certaine typologie de l'exclu : celui-ci est différent de la majorité vivant dans les pays nord-occidentaux par sa couleur de peau, par son appartenance à un groupe, ou par son âge. Il est représenté métaphoriquement par le « sauvage » chez Houellebecq. L'exclu, dans tous les cas, est le déchet de l'humanité : rejeté à la marge de la société, il est celui qu'on ne veut voir, et qui par conséquent est systématiquement isolé.

3) Motif de la contamination et de la quarantaine comme illustration de l'exclusion sociale

La logique systématique d'exclusion socio-environnementale apparaît dans nos œuvres à travers le motif de la contamination. Celle-ci s'exprime notamment à travers une dichotomie notable entre extérieur et intérieur, dehors et dedans. En effet, cette séparation arbitraire des espaces permet de recentrer l'approche sociopolitique sur la question environnementale qui nous concerne : l'*oikos*, dans nos œuvres est fermement délimité. Or cette division de l'espace est profondément liée à l'exclusion.

Dans les fictions de l'Anthropocène, on note qu'une séparation a systématiquement lieu entre intérieur et extérieur¹¹³³. Dans la trilogie *MaddAddam*, les espaces sont séparés les uns des autres. Jimmy « [a] grandi au milieu d'espaces fermés¹¹³⁴ ». Les Compounds représentent l'espace intérieur par excellence, ce qui est en dehors apparaissant désorganisé et dangereux :

De l'autre côté de l'enceinte de BioIncs, de ses portails et de ses projecteurs, on ne pouvait prévoir ce qui risquait de se passer. À l'intérieur, cela correspondait à ce que le père de Jimmy avait connu

¹¹³² Houellebecq, *idem*.

¹¹³³ Cette séparation n'est pas sans lien avec le motif de l'insularité que nous avons déjà évoqué. Voir le chapitre 3.

¹¹³⁴ « [h]e'd grown up in walled spaces », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 184 (VO), p. 198 (VF).

dans son enfance, avant que la situation ne se dégrade, enfin, à ce qu'il affirmait¹¹³⁵.

On comprend donc que les Compounds ont été construits de façon tout à fait artificielle dans l'espoir de conserver un mode de vie ancien bien que l'environnement extérieur ait réellement considérablement changé. La mère de Jimmy, qui finit par s'enfuir, ne supporte pas cette séparation artificielle et considère les Compounds comme des parcs à thèmes. L'intérieur est un succédané du monde que nous connaissons aujourd'hui, comme si l'on pouvait le placer sous respiration artificielle dans une grande bulle aseptisée. La plus grande peur des habitants des Compounds est d'ailleurs que leur bulle de protection soit pénétrée par des individus de l'extérieur. On trouve la trace de cette obsession dans la scène du brasier de *Oryx and Crake* où l'un des voisins du père de Jimmy demande : « Qui est-ce qui entre de l'extérieur¹¹³⁶ ? ». L'emploi du substantif « l'extérieur » révèle que les habitants se pensent « à l'intérieur » et craignent tout ce qui n'est pas « en-dedans ».

Par opposition aux Compounds, les plèbezones apparaissent aux yeux de Jimmy comme des espaces ouverts, mais cette ouverture n'est pas positive : elle est anxiogène et vertigineuse : « Tout, dans les plèbezones, lui paraissait tellement illimité, poreux, pénétrable, grand ouvert. Tellement soumis au hasard¹¹³⁷ ». Les plèbezones sont l'inverse exact des Compounds sécurisés et clos : elles ne sont pas régulées et ouvertes. La distinction entre intérieur et extérieur est si importante qu'elle en devient oppressante pour les personnages. Aussi la mère de Jimmy éprouve-t-elle « la sensation d'être prisonnière¹¹³⁸ » dans les Compounds. Si Jimmy ne ressent pas tout à fait cette oppression, ce modèle de division de l'espace le conditionne tellement qu'il en devient confus. Lorsque Jimmy, devenu Snowman, est condamné à vivre en dehors des Compounds, qui ont été détruits, il panique : « “Sortez-moi de là!” s'entend-il penser. Mais il n'est pas bouclé, il n'est pas en prison. Comment être plus *dehors* qu'il ne l'est déjà¹¹³⁹ ? ». Il est tellement habitué à vivre « en dedans » qu'il se sent enfermé quand il est contraint à vivre « en dehors ». Le monde décrit par Atwood illustre donc parfaitement la dichotomie intérieur / extérieur qui est aussi mentale que géographique.

¹¹³⁵ « Inside, they were the way it used to be when Jimmy's father was a kid, before things got so serious, or that's what Jimmy's father said », Atwood, *ibid.*, p. 27 (VO), p. 38 (VF).

¹¹³⁶ « Who comes in from outside ? », Atwood, *ibid.*, p.19 (VO), p.29 (VF).

¹¹³⁷ « Everything in pleeblands seemed so boundless, so porous, so penetrable, so wide-open. So subject to chance », Atwood, *ibid.*, p. 196 (VO), p. 211 (VF).

¹¹³⁸ « she felt like a prisoner », Atwood, *ibid.*, p. 53 (VO), p. 63 (VF).

¹¹³⁹ « Get me out! he hears himself thinking. But he isn't locked up, he's not in prison. What could be more *out* than where he is? », Atwood, *ibid.*, p. 45 (VO), p. 55 (VF).

Dans le roman de Houellebecq, l'insularité de Lanzarote est un indice de la séparation des espaces¹¹⁴⁰. Quand Daniel¹ se rend sur l'île pour assister à la conférence des élohimites, il éprouve un sentiment étrange : « [...] j'étais en quelque sort ailleurs, dans un espace encore humain mais extrêmement différent de tout ce que j'avais pu connaître¹¹⁴¹ ». Sa présence dans un espace doublement confiné (le camp est fermé au public, et il se situe sur une île) le perturbe. Ainsi, quand il décide d'en sortir en compagnie de Vincent, il précise qu'il rejoint « le monde normal¹¹⁴² ». On pense aussi aux néo-humains qui vivent cloîtrés dans un espace restreint. Quand Daniel²⁵ décide enfin de quitter sa cellule, il rejoint le monde extérieur qu'il n'avait encore jamais découvert. Cette sortie de l'intérieur constitue une véritable prise de risque car il sait que sa décision est irréversible.

Dark River est également présenté comme un espace délimité : « C'est une petite réserve, une village, ou une ville, comme certains préfèrent l'appeler, une avec des vieilles maisons en quinconce ici ou sur les collines ou près de la rivière¹¹⁴³ ». Le monde de Ruth, qui est symbolisé par le bateau où elle vit, le *Marco Polo*, est situé « à la lisière de l'Amérique¹¹⁴⁴ ». Son village est un espace existant à la frontière des États-Unis, voire à l'extérieur de ceux-ci, et cette situation est moins géographique que métaphorique. Cela est particulièrement visible dans le chapitre « Out there¹¹⁴⁵ », qu'on pourrait traduire par « En dehors », où tout est défini en fonction de ce qui est dans le village et de ce qui n'y est pas (la rivière, le Vietnam, la guerre, etc.). Une fois revenu à Dark River, Thomas matérialise cette séparation entre un dedans et un dehors en construisant une barrière autour de sa maison : « Il la construit pour qu'elle soit plus haute que lui afin qu'il ne voit pas les yeux de l'océan le regarder. Il ne veut pas regarder le créateur de la vie, le premier élément¹¹⁴⁶ ». Si la construction du mur est le moyen d'expression de la culpabilité et de la honte de Thomas suite au massacre de la baleine et au traumatisme de la guerre, elle n'en constitue pas moins une frontière entre l'intérieur (sa maison) et l'extérieur (le monde).

Les murs, dans le roman de Hogan, ont une signification particulière : ils compartimentent les mondes. Plus tard, lorsque Thomas se rend au Mémorial de la guerre du

¹¹⁴⁰ Voir le chapitre 3.

¹¹⁴¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 297.

¹¹⁴² Houellebecq, *ibid.*, p. 261.

¹¹⁴³ « This is a small reserve, village, or town, as some prefer to call it, one with old houses staggered here and on hillsides or near the river », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 26.

¹¹⁴⁴ « At the edge of America », Hogan, *ibid.*, p. 65.

¹¹⁴⁵ Hogan, *ibid.*, p. 169.

¹¹⁴⁶ « He builds it taller than himself so he can't see the eyes of the ocean watching him. He doesn't want to look at the creator of life, the first element », Hogan, *ibid.*, p. 113.

Vietnam à Washington, il se retrouve une fois de plus face à un mur. Littéralement, il s'agit du mur du Mémorial, mais figurativement, il s'agit du mur qui le sépare du monde des morts auquel il aurait dû appartenir. « Il y a de nombreuses sortes de murs », nous dit la voix narrative, « [i]l y a les murs de l'histoire, et les secrets de l'histoire. Il y en a que personne ne peut enfreindre ou escalader, les limites invisibles des hommes¹¹⁴⁷ ». Les murs, qu'ils soient concrets ou abstraits, constituent donc bien une frontière entre les hommes qui ne leur permet pas de vivre comme un tout, mais qui les contraint à s'isoler dans des communautés dont certaines sont incluses, et d'autres exclues.

Dans *Oreille rouge*, la division entre intérieur et extérieur peut être analysée comme une relecture de l'allégorie de la caverne. En effet, Albert est tout à fait à l'aise dans son petit *oikos* français d'où il n'est sans doute jamais sorti. Tout ce qui se situe en-dehors de cet espace est mystérieux et sombre : « Au-delà de son lopin s'étend la terre des ombres, des esprits maléfiques. Nul n'en est jamais revenu¹¹⁴⁸ ». L'adverbe « au-delà » dessine une délimitation de son espace de vie. Or tout ce qui sort de cette zone est de l'ordre de l'obscurité (« ombres », « maléfiques »). On imagine ici assez bien Albert, assis dans son fauteuil et regardant par la fenêtre les ombres venues du dehors, qui n'ont pas de sens pour lui. Aussi comprend-on que, si l'isolement peut paraître salvateur (puisque'en restant chez lui, il ne prend aucun risque), il peut aussi occulter la réalité du monde, et l'accès au savoir (Albert est caractérisé par son ignorance). Aussi Albert préfère-t-il rester dans l'espace intérieur qu'il connaît – sa caverne –, plutôt que de se rendre dans un extérieur effrayant. Cependant, sa fatuité le piège et il est finalement contraint de quitter la France pour le Mali.

La distinction systématique entre intérieur et extérieur qui est observée, bien qu'elle prenne des formes diverses, traduit toujours une division géographique, politique et sociale entre des espaces mais aussi entre des groupes.

Puisque l'environnement est ainsi délimité, les hommes-déchets sont repoussés à l'extérieur, ce qui fait d'eux, certes des exclus, mais aussi des nomades des sans-*oikos*, des déracinés. Zygmunt Bauman traite d'ailleurs le cas particulier de la figure du réfugié, qui pour lui représente l'exclusion totale : « Les réfugiés, rebut humain du territoire-frontière global, sont les intrus incarnés, les étrangers absolus, étrangers partout et déplacés hors lieu¹¹⁴⁹ [...] ». Le réfugié serait donc symboliquement un déchet total car il n'a plus d'*oikos*. Véritable

¹¹⁴⁷ « There are many kinds of walls... [...] There are walls of history, and the secrets of history. There are ones no one can breach or climb, the invisible boundaries of humans », Hogan, *ibid.*, p. 243.

¹¹⁴⁸ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 11.

¹¹⁴⁹ Zygmunt Bauman, *Vies perdues, op.cit.*, p. 147.

« porteur de mauvaises nouvelles¹¹⁵⁰ », il est celui qui met les autres mal à l'aise car il leur rappelle à quel point leur *oikos* est fragile :

[...] ces intrus particuliers que sont les réfugiés apportent chez nous de lointains bruits de guerre, l'odeur nauséabonde des maisons ravagées et des villages brûlés, qui ne peuvent que rappeler à ceux qui sont bien installés, avec quelle facilité le cocon de leur routine sûre et familière (sûre parce que familière) peut être déchiré et écrasé et combien trompeuse doit être la sécurité de leur installation¹¹⁵¹.

Cette définition du réfugié incarnant la menace de la perte de l'*oikos* et donc, par extension, de la sécurité, nous permet de comprendre comment celui-ci est condamné à être à l'extérieur. La dichotomie intérieur/extérieur observée dans nos œuvres est donc profondément liée à la figure de l'homme-déchet : son existence est justifiée par la nécessité de compartimenter l'humanité entre riches et pauvres, Blancs et non Blancs, exclus et inclus. Dans *Les Trois écologies*, Félix Guattari compare les sans-abris à des poissons privés d'eau, ou agonisant dans une eau contaminée : « [...] la plupart sont condamnés à devenir "homeless" », l'équivalent ici des poissons morts de l'écologie environnementale¹¹⁵² ».

On trouve dans *Oryx and Crake* une illustration pertinente de l'exclusion du réfugié. Quand une analepse éclaire les lecteurs sur ce qu'il s'est passé dans les semaines suivant la catastrophe, il est dit qu'« [o]n assista à un exode vers les petites villes et les zones rurales, dont les habitants repoussèrent les réfugiés aussi longtemps qu'ils le purent à l'aide d'armes à feu interdites, de gourdins et de fourches¹¹⁵³ ». L'exode illustre le déplacement d'un groupe de nouveaux « damnés de la terre », c'est-à-dire des victimes du fléau biologique. Or les habitants des zones rurales refusent l'arrivée de ces réfugiés dans leur espace puisque cela constituerait une forme de contamination. Car la compartimentation stricte des espaces est liée à l'obsession de la contagion, à la peur de voir les espaces communiquer entre eux de telle sorte que les individus pauvres, malades, déracinés puissent contaminer les espaces clos et aseptisés.

¹¹⁵⁰ Zygmunt Bauman reprend ici l'expression de Brecht dans *Die Landschaft des Exils* : « ein Bote des Unglücks », Zygmunt Bauman, *ibid.*, p. 124.

¹¹⁵¹ Zygmunt Bauman, *idem*.

¹¹⁵² Félix Guattari, *Les Trois écologies*, *op.cit.*, p. 34.

¹¹⁵³ « There was an exodus to small towns and rural areas, whose inhabitants fought off the refugees as long as they could, with banned firearms or clubs and pitchforks », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 340 (VO), p. 358 (VF).

Dans nos œuvres, l'organisation des espaces a pour but d'éviter à tout prix la contagion¹¹⁵⁴. Incluant celle-ci comme un motif de « l'imagination environnementale », Lawrence Buell note que « [c]omme tel, il n'est aucunement spécifique aux temps présents, mais jamais avant la fin du XX^e siècle il n'avait été si éloquent, si intense, si pandémique et si évidemment fondé¹¹⁵⁵ ». La pertinence du motif peut s'expliquer, selon Christian Chelebourg, par son lien à l'exclusion sociale dans la mesure où « [...] le danger épidémique induit la peur d'autrui¹¹⁵⁶ ». Or c'est précisément la peur d'autrui qui fait craindre aux personnages une contamination de leur espace, et par extension, une menace pour leur santé. Comme l'affirme Christian Chelebourg « [m]éditer sur la contagion, c'est craindre l'extinction¹¹⁵⁷ ». Les personnages de nos œuvres redoutent de mettre en péril leur existence en prenant le risque d'une contagion.

Cela est particulièrement évident dans la trilogie *MaddAddam*, où l'obsession de la contagion apparaît comme un véritable leitmotiv. Il serait en effet trop long de recenser les nombreuses mentions d'un danger de contamination (nous comptons une vingtaine d'exemples dans le seul premier *opus* de la trilogie). Nous pouvons cependant relever quelques occurrences qui révèlent à quel point l'idée d'être contaminé par un corps étranger est une obsession aussi individuelle que collective. La peur démesurée de la contagion peut s'expliquer par le caractère invisible et microscopique de la menace : le danger est impossible à appréhender car impossible à identifier visuellement. Aussi Jimmy est-il sensibilisé à cet aspect de la contagion dès son enfance, quand sa mère lui explique qu'« [u]ne maladie [...] ne se voyait pas, parce que c'était très petit. Elle pouvait se déplacer dans l'air ou se cacher dans l'eau ou sur les doigts des jeunes garçons¹¹⁵⁸ [...] ». L'explication de Sharon traduit le souhait d'une prévention contre la contagion.

Dans le chapitre « Brasier » (« Bonfire »), Jimmy est choqué par le massacre des animaux. Son père lui explique que ceux-ci ont été brûlés par prudence : « Il fallait le

¹¹⁵⁴ D'autres romans évoquent la propagation d'un virus. C'est notamment le cas dans *The Dog Stars* de Peter Heller où les survivants sont contaminés par un virus ressemblant à celui du sida (Peter Heller, *The Dog Stars*, New York, Alfred A. Knopf, 2012.) ; ou dans *Le Parfum d'Adam* où un groupe d'écologistes radicaux envisagent de diffuser le virus du choléra dans les favelas brésiliennes (*Le Parfum d'Adam*, *op.cit.*).

¹¹⁵⁵ « As such, it is by no means unique to the present day, but never before the late twentieth century has it been so vocal, so intense, so pandemic, and so evidentially grounded. », Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World*, *op.cit.*, p. 31. Notre traduction.

¹¹⁵⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 172.

¹¹⁵⁷ Christian Chelebourg, *op.cit.*, p. 144.

¹¹⁵⁸ « A disease, she said, was invisible, because it was so small. It could fly through the air or hide in the water, or on little boys' dirty fingers [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 20 (VO), p. 30 (VF). La traduction omet l'adjectif « dirty » qui insiste sur le manque d'hygiène comme augmentation du risque de contamination.

faire [...] pour éviter que ça [la maladie] se propage¹¹⁵⁹ ». Jimmy, terrifié, demande alors naïvement : « Si je tousse, on va me brûler¹¹⁶⁰ ? », car il a peur d'être à son tour contaminé et donc d'être exclu. Sa peur n'est d'ailleurs pas irrationnelle car la contagion des habitants du Compound a pour conséquence leur isolement immédiat. Aussi Crake raconte-t-il plus tard à Jimmy que sa mère est morte d'une infection attrapée à l'hôpital où elle travaillait : « [...] elle avait attrapé une méchante bioforme qui l'avait laminée de l'intérieur aussi radicalement qu'une tondeuse solaire¹¹⁶¹ ». Or, Crake raconte qu'une fois la contamination confirmée, elle a dû être traitée « comme dans les procédures comportant des matériaux nucléaires¹¹⁶² », c'est-à-dire selon un strict processus d'isolement, son fils ne pouvant la voir qu'à travers une vitre. La contamination effective d'un individu signifie donc son exclusion du groupe : il devient à son tour déchet, et ne peut être intégré à la vie collective¹¹⁶³.

Par ailleurs, l'aseptisation extrême des Compounds est justifiée par la saleté contagieuse des plèbezones. Quand Jimmy s'y rend avec Crake, celui-ci prétend lui administrer un vaccin préventif (qui est en fait l'antidote contre son virus), affirmant que « [...] les plèbezones avaient tout d'une gigantesque boîte de Pétri : des tas de saletés et de protoplasmes contagieux circulaient dans ces coins-là¹¹⁶⁴ ». Aussi les plèbezones incarnent-elles l'origine de toute contagion, ce qui n'est pas anodin dans la mesure où il s'agit des espaces où les pauvres sont parqués dans de terribles conditions. Jimmy suppose que la contagion est en permanence possible et potentiellement imminente. À l'adolescence, son cours de Sciences de la vie enseigne, entre autres, de « [...] mettre son préservatif correctement afin de se protéger des bioformes sexuellement transmissibles¹¹⁶⁵ [...] ». Il n'est donc pas étonnant que Snowman, des années plus tard, soit complètement obsédé par la maladie. Dès la première page de la trilogie, il est préoccupé par la possibilité d'une infection

¹¹⁵⁹ « They had to be burned. [...] to keep it from spreading », Atwood, *ibid.* p. 19 (VO), p. 29 (VF).

¹¹⁶⁰ « If I have a cough, will I be burned up ? », Atwood, *idem*.

¹¹⁶¹ « [...] she'd picked up a hot bioform that had chewed through her like a solar mower », Atwood, *ibid.*, p. 176 (VO), p. 199 (VF).

¹¹⁶² « as in nuclear-materials procedures », Atwood, *ibid.*, p. 177 (VO), p. 191 (VF).

¹¹⁶³ Selon Christian Chelebourg, la figure populaire du zombie, abondamment invoquée dans les récits de science-fiction mais aussi dans les films et séries américaines, les bandes-dessinées ou les jeux-vidéos, serait l'incarnation aboutie de l'homme contaminé, et le paroxysme de l'homme-déchet car : « [c]e n'est plus seulement la nature qui est souillée, les paysages qui sont gâchés : l'homme lui-même est infecté ». Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 25.

¹¹⁶⁴ « The pleeblands, he said, were a giant Petri dish: a lot of guck and contagious plasm got spread around there », Atwood, *ibid.*, p. 287 (VO), p. 305 (VF).

¹¹⁶⁵ « [...] the proper use of condoms to avoid sexually transmitted bioforms [...] », Atwood, *ibid.*, p. 42 (VO), p. 52 (VF). On note par ailleurs que le terme de « bioforme » traduit littéralement de l'anglais « bioform » est un néologisme en français.

de ses plaies car « [...] s'il y a bien un truc dont il n'a pas besoin, c'est d'une septicémie¹¹⁶⁶ ». Plus tard, alors qu'il n'a pas d'autre choix que de boire l'eau douteuse d'une vasque en pierre, il ne peut s'empêcher d'envisager les dangers qu'il risque : « Quelle maladie les oiseaux trimballent-ils, et leurs crottes sont-elles contaminées ? Il lui faudra assumer ce risque¹¹⁶⁷ ». La contamination est une telle obsession qu'elle est étendue à des situations ou des maladies qui ne sont pas liées à des germes. Aussi Jimmy s'imagine-t-il que sa mère, qui est dépressive, a été contaminée par un virus : « Tu es infectée¹¹⁶⁸ ? », lui demande-t-il naïvement. De la même façon, quand Snowman interagit avec les Enfants de Crake, il pense à sa relation en terme de contamination. Quand il s'approche d'eux, il commence à siffler : « Son sifflet s'apparente à une clochette de lépreux : tous ceux que les infirmes dérangent peuvent s'écarter de lui. Non qu'il soit contagieux ; ils n'attraperont jamais ce qu'il a. Ils sont immunisés contre lui¹¹⁶⁹ ». Le champ lexical de la maladie traduit l'impression de Snowman d'être porteur d'un virus incurable. Il se voit comme un « lépreux » qui ne peut vivre que reclus, bien que les créatures avec lesquelles il est condamné à vivre ne puissent attraper son étrange maladie (qui pourrait être la dépression, ou la vieillesse, ou simplement son humanité). La contamination est une obsession dans la trilogie car être malade signifie être contaminé par autrui. Aussi Oryx se souvient-elle que la maladie de son père était vue comme un déshonneur par les habitants du village : « Il y avait une part de honte dans la maladie ; personne ne voulait être contaminé par la maladie d'un autre¹¹⁷⁰ ». La maladie est donc perçue comme l'échec de la compartimentation des espaces et de l'exclusion des éléments malades.

Aussi peut-on interpréter la catastrophe environnementale mondiale qui a lieu dans la trilogie, la diffusion d'un virus par Crake, comme le dérèglement de la séparation des espaces, et du système d'exclusion sociale. Car ce virus, « une forme de lèpre extrêmement contagieuse¹¹⁷¹ », ne peut être arrêté aux frontières des Compounds : il est voué à se répandre partout, et chez tout le monde. La narration stipule qu'« [u]ne fois lancée, cette saleté s'était propagée par voie aérienne¹¹⁷² ». Le virus se répand alors dans le monde entier, et à très grande vitesse : « Ce fléau ne se limitait pas à quelques sites isolés, c'était plus. C'était une

¹¹⁶⁶ « [...] blood poisoning is the last thing he needs », Atwood, *ibid.*, p. 3 (VO), p. 11 (VF).

¹¹⁶⁷ « What disease do birds carry, and is it in their shit ? He'll have to chance it. », Atwood, *ibid.*, p. 228, p. 244.

¹¹⁶⁸ « Are you infected ? », Atwood, *ibid.*, p. 31 (VO), p. 41 (VF).

¹¹⁶⁹ « His whistle is like a leper's bell : all those bothered by cripples can get out of his way. Not that he's infectious: what he's got they'll never catch. They're immune from him », Atwood, *ibid.*, p. 153 (VO), p. 167 (VF).

¹¹⁷⁰ « Illness had an element of shame to it; no one wanted to be contaminated by the illness of another », Atwood, *ibid.*, p. 253 (VO), p. 271 (VF).

¹¹⁷¹ « It was an eruptive plague », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 337 (VO), p. 403 (VF).

¹¹⁷² « Once it got started, the thing was airborne », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 273 (VO), p. 291 (VF).

épidémie majeure¹¹⁷³ ». Christian Chelebourg explique à ce propos qu'« [u]ne épidémie, pour l'imaginaire, n'est jamais aussi impressionnante, jamais aussi préoccupante, que lorsqu'elle frappe vite¹¹⁷⁴ ». Aussi le caractère rapide et incontrôlable du virus de Crake vient-il répondre de façon spectaculaire à la peur absolue de la contamination construite tout au long du roman.

Par ailleurs, le mouvement du virus lors d'une contagion va de l'intérieur vers l'extérieur. C'est, selon Christian Chelebourg, « [...] le mouvement naturel de toute contagion dans l'imaginaire¹¹⁷⁵ ». Or le virus de Crake est bien décrit comme un virus né dans le laboratoire de celui-ci pour se déclencher ensuite simultanément dans de grandes villes, comme cela est précisé dans *The Year of the Flood* : « Ils [les médias] ont affiché une carte du monde criblée de voyants rouges : le Brésil, Taiwan, l'Arabie saoudite, Bombay, Paris, Berlin...comme si on avait arrosé la planète à l'aérodésintégreur¹¹⁷⁶ ». Le motif de la contagion est donc amplement développé dans la trilogie d'Atwood. La peur d'une contamination quelconque est la cause d'une répartition inégale et arbitraire de l'environnement par la découpe de l'espace géographique en espaces clos qui ne peuvent communiquer entre eux. Mais cette organisation de l'espace ne résiste toutefois pas à l'épidémie puissante provoquée par Crake : la contagion semble donc inévitable.

Si *Oreille rouge* n'évoque pas réellement le sujet, à part peut-être celui de la contamination des eaux, on ne peut ignorer le noyau narratif de *Sans l'Orang-outan* qui repose sur la mort de deux primates causée par la propagation de germes *a priori* inoffensifs : « Un mauvais virus sans doute, contracté auprès d'un visiteur, [...] une simple grippe que l'un ensuite aura contractée auprès de l'autre, ils partageaient tout¹¹⁷⁷ ». Chez Houellebecq, il est simplement fait référence à l'épidémie de la vache folle dans les années 1990. Cette évocation, cependant, illustre la vie solitaire que mène Daniell, qu'il compare à celle des bovins dont l'étiquette exige de mentionner désormais : « Né et élevé en France. Abattu en France¹¹⁷⁸ ». Or Daniell s'identifie à cette vie insipide et solitaire, elle aussi marquée par l'exclusion. Dans *People of the Whale*, il est question d'une épidémie s'étant autrefois répandue sur l'île des ancêtres. Celle-ci fut responsable, apprend-on, de l'arrêt des

¹¹⁷³ « The maps on the monitor screens lit up, spackled with red as if someone had flicked a loaded paintbrush at them. This was more than a few isolated plague spots. This was major », Atwood, *ibid.*, p. 324 (VO), p. 343 (VF).

¹¹⁷⁴ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 140.

¹¹⁷⁵ Christian Chelebourg, *ibid.*, p. 147.

¹¹⁷⁶ « They showed a map of the world, with the hotspots lighting up in red – Brazil, Taiwan, Saudi Arabia, Bombay, Paris, Berlin – it was like watching the planet being spraygunned », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 337 (VO), p. 403 (VF).

¹¹⁷⁷ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 12.

¹¹⁷⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 174.

funérailles : « [...] cette tradition cessa durant l'épidémie de la grippe espagnole quand tant moururent qu'il n'y avait plus assez de place sur l'île pour poser les corps¹¹⁷⁹ ». Enfin, dans *Nos animaux préférés*, la propagation d'une épidémie constitue un marqueur entre deux périodes historiques : « Une épidémie de lèpre goutteuse déclencha l'ire plébéienne¹¹⁸⁰ », est-il ainsi écrit dans l'une des « Shagga des sept reines sirènes » qui constitue une sorte de collection de biographies semi-historiques. L'ensemble de nos fictions de l'Anthropocène illustre donc, à des degrés variables, une obsession de la contagion.

Ce motif s'étend à ceux de la pullulation et de l'infestation. Dans *Oreille rouge*, bien qu'Albert ne croise aucun animal dans la jungle, il est importuné par l'omniprésence d'insectes : « Oreille rouge doit en convenir pourtant, il reste des insectes bizarres, assez pour faire un monde où l'absence des grands mammifères ne se remarque guère¹¹⁸¹ ». Cette infestation nous rappelle celle des porcons dans Atwood, ces animaux transgéniques qui menacent en permanence les survivants. Chez Volodine, il est dit que « [m]ortes ou vives, les plantes ruisselaient d'araignées¹¹⁸² ». L'infestation, chez Houellebecq, n'est pas celle d'insectes mais celle des « sauvages ». Daniel25, ne supportant plus cette « pullulation imprévue » de « sauvages urbains¹¹⁸³ », décide d'adopter une attitude hostile et en tue quelques-uns sans le moindre affect. Christian Chelebourg explique que « [l]a pollution suscite un imaginaire de l'expansion, de l'invasion¹¹⁸⁴ ». Le motif de l'invasion permet de révéler une forme d'intrusion qui bouleverse la dichotomie intérieur/extérieur sur laquelle repose la société.

Le motif de la contagion a pour conséquence de renforcer l'opposition entre intérieur et extérieur et de révéler le motif de la sécurité et de la quarantaine. La quarantaine, dans nos œuvres, consiste à cesser la contamination comme on arrête un saignement : par l'amputation. L'isolement constitue alors l'amputation des autres pour assurer sa propre sécurité et être sûr de conserver son rapport privilégié à l'*oikos*.

Les Compounds, dans *Oryx and Crake*, ne sont pas seulement un environnement propice au bien-être des plus riches. Il s'agit également d'espaces sûrs car entièrement stérilisés (biologiquement et socialement – c'est-à-dire que les habitants des plèbezones ne

¹¹⁷⁹ « [...] this custom ceased during the influenza epidemic when so many died that there was no room on the island for the bodies », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 102.

¹¹⁸⁰ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 52.

¹¹⁸¹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 90.

¹¹⁸² Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 137.

¹¹⁸³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 471.

¹¹⁸⁴ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 22.

peuvent y avoir accès). Lorsqu'un virus menace la sécurité du Compound où vit Jimmy, son père est surpris par la possibilité d'une telle irruption : « Je croyais qu'on bénéficiait d'une sécurité en béton acier¹¹⁸⁵ ». Mais la traduction française ne rend pas justice à l'expression originale : « our people had us sealed up », qui utilise le verbe « to seal », « sceller ». L'idée exprimée est bien celle d'un isolement total par une fermeture hermétique au reste du monde. En bien des aspects, les Compounds ont l'air de prisons. Le père de Jimmy les compare d'ailleurs aux forteresses du Moyen Âge : « Les châteaux visaient à ce que vous et vos copains soyez en lieu sûr à l'intérieur et à ce que tous les autres soient à l'extérieur¹¹⁸⁶ », explique-t-il à son fils¹¹⁸⁷. On remarque l'emploi des noms « l'intérieur » et « l'extérieur » qui attachent le souci de sécurité à la dichotomie intérieur/extérieur.

Enfin, le laboratoire de Crake, le Paradén (« Paradise ») emprunte tout à fait le motif de la quarantaine préventive. Ce bâtiment se caractérise par son sommet, le « dôme enchanté de Crake, rond, blanc et étincelant, pareil à une bulle de glace¹¹⁸⁸ ». Ce lieu est comparé à un éden (le nom même laisse peu de doute), mais un éden artificiel et fermement isolé du reste du monde. Le parc qui l'entoure est d'ailleurs protégé d'« [u]n cordon de sécurité, très strict¹¹⁸⁹ [...] ». Cet espace ultra-sécurisé d'où naît – ironiquement – le virus mondial qui éradique la majorité des hommes, est lui aussi conditionné par l'obsession de la propagation. Aussi est-il précisé que « [...] les modèles du Paradén possédaient un système immunitaire renforcé, si bien que la probabilité d'une propagation des maladies contagieuses était faible¹¹⁹⁰ ». Tout a été prévu « [a]u cas où il faudrait isoler les lieux. Bioformes hostiles, bioterrorisme, fanatiques. Les classiques¹¹⁹¹ ». On remarque dans cette dernière citation la parataxe de la deuxième phrase, qui traduit une assimilation entre les virus (« bioformes hostiles ») et les hommes (les « fanatiques »). La juxtaposition des groupes nominaux traduit une égalité de niveau : les hommes qui viennent de l'extérieur, quand il est question de

¹¹⁸⁵ « I thought our people had us sealed up tight as a drum », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 18 (VO), p. 28 (VF).

¹¹⁸⁶ « Castles were for keeping you and your buddies nice and safe inside, and for keeping everybody else outside », Atwood, *ibid.*, p. 28 (VO), p. 38 (VF).

¹¹⁸⁷ Par ailleurs, on note la question que pose Jimmy après cette explication « Donc, nous on est les rois et les ducs ? », à laquelle son père répond positivement. Une fois de plus, les Compounds apparaissent comme un lieu réservé à l'élite sociale. Atwood, *idem*.

¹¹⁸⁸ « Crake's charmed dome visible above the trees, round and white and glaring, like a bubble of ice », Atwood, *ibid.*, p. 228 (VO), p. 243 (VF).

¹¹⁸⁹ « There was a security installation around the park, very tight [...] », Atwood, *ibid.*, p. 151 (VO), p. 166 (VF).

¹¹⁹⁰ « [...] the Paradise models had enhanced immune-system functions, so the probability of contagious diseases spreading among them was low », Atwood, *ibid.*, p. 303 (VO), p. 322 (VF).

¹¹⁹¹ « In case this place ever has to be sealed off », said Crake. « Hostile bioforms, toxin attacks, fanatics. The usual », Atwood, *ibid.*, p. 298 (VO), p. 316 (VF).

sécurité, ne valent pas plus que les germes. Le motif de la quarantaine apparaît comme une réponse au motif de la contamination.

Il faut donc noter que la crise environnementale révèle une autre crise, cette fois-ci sociale. Celle-ci est notable dans les fictions de l'Anthropocène qui invoquent des motifs liés à l'exclusion. Cette exclusion concerne, nous l'avons vu, un certain type de personnages qui incarnent toujours une communauté minoritaire opprimée autant socialement qu'environnementalement. Le personnage exclu est un homme-déchets, chassé à la fois des espaces environnementaux agréables et sains et d'un système politique et social qui ne souhaite pas l'intégrer. Face à cette exclusion totale, l'individu ou le groupe exclu n'a pas d'issue. Comme le résume Zygmunt Bauman, « [...] la poubelle, l'ultime destination des exclus, est la perspective naturelle de ceux pour qui il n'y a plus de place, ou qui ne veulent plus être exploités de cette façon¹¹⁹² [...] ». L'exclusion sociale se conclut donc automatiquement par une exclusion environnementale (et inversement) car elle transforme l'exclu en déchets du monde postmoderne. Cette exclusion, qui a lieu à un niveau collectif (les personnages sont exclus le plus souvent car ils appartiennent à une minorité), a également des conséquences à un niveau individuel : elle pousse l'individu vers le désarroi et la plus grande solitude.

¹¹⁹² Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 241.

Chapitre 5

Errances ontologiques

« Fragile roseau courbé, l'homme pense,
sachant qu'il va mourir de cet univers qui, lui,
ne sait pas qu'il le tue¹¹⁹³ [...] ».

Si la crise environnementale est une crise sociopolitique, c'est parce que les bouleversements environnementaux des dernières décennies ont un impact important sur les hommes en général. Mais nos fictions de l'Anthropocène, en plus d'illustrer l'inégalité existant entre les groupes sociaux et ethniques, reflètent également l'influence de ces modifications sur l'individu, et dans le cas plus précis de la fiction, sur le personnage.

Remarquant que nous n'avons pas assez de recul pour mesurer la conséquence de nos actes, Vittorio Hösle affirme que : « [l]es causes de la présente crise nous seraient mieux connues si nous parvenions à illustrer la situation de l'humanité actuelle par le comportement d'un seul individu¹¹⁹⁴ ». Or, c'est précisément ce que nos œuvres proposent de faire : converger les problématiques de la crise vers une échelle individuelle en questionnant le rapport du personnage à celle-ci. Cette approche nous pousse par ailleurs à nous interroger sur la consistance du personnage littéraire dans les fictions de l'Anthropocène : est-il encore tout à fait un personnage ou plutôt le faire-valoir d'un message, d'une conception du monde ?

Dans tous les cas, les personnages de nos fictions sont marqués par une rupture psychique profonde, un bouleversement intime qui semble révéler une fracture bien plus importante. L'identité individuelle semble s'être égarée dans une configuration planétaire complexe, et de ce fait on croit observer chez les individus une certaine errance ontologique, qui consiste en une interrogation globale sur *l'être* humain. Cette errance, ce glissement vers l'inconnu, a pour conséquence de modifier les rapports des êtres humains entre eux et leur façon d'habiter *ensemble* l'*oikos* planétaire. De ce fait, on observe chez les personnages une défiance envers les autres hommes, et même au-delà, un mépris pour la reproduction naturelle et la filiation biologique.

¹¹⁹³ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, op.cit., p. 36.

¹¹⁹⁴ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, op.cit., p. 148.

I. Identités à la dérive

1) La déconstruction du personnage ?

Les fictions de l'Anthropocène demandent de prêter une attention particulière à la composition de leurs personnages. Pour Alain Suberchicot, le sujet évoqué par ces œuvres est si préoccupant qu'en général, les personnages en perdent leur complexité : « Un trait constant de la littérature à vocation environnementale, qui apparaît ici et ailleurs, révèle un manque d'épaisseur des personnages¹¹⁹⁵ [...] ». Il évoque un « [...] déficit identitaire devant un monde auquel il faut adhérer bon gré mal gré, dans le sens où la littérature d'environnement est un dispositif de langage qui conduit vers un déni de singularité des personnages construits par le texte¹¹⁹⁶ ». On peut donc se demander si la déconstruction du personnage ou ce « déficit identitaire » qui semble imposé par le thème environnemental ne serait pas un revers inévitable.

Stéphanie Posthumus observe la présence – surtout dans les œuvres anglophones – d'un « [...] sujet dissolu dans son environnement » qu'elle appelle « un (non)-sujet environnemental¹¹⁹⁷ ». Elle rappelle la définition du sujet écologique selon Verna Andermatt Conley¹¹⁹⁸ : « [...] le sujet écologique est fondamentalement différent parce qu'il se construit comme un ensemble de rapports et d'interactions plutôt que comme une entité individuelle et isolée¹¹⁹⁹ ». L'affaiblissement de la consistance du personnage viendrait donc de la nécessité de situer celui-ci *par rapport* au monde qui l'entoure et, de ce fait, de l'impossibilité de se concentrer sur sa subjectivité propre. Après avoir fait le portrait de ce « sujet environnemental » dissous dans le récit, Stéphanie Posthumus montre qu'il existe dans les textes un « personnage écologique » au sens où le définit Félix Guattari dans *Les Trois écologies*, c'est-à-dire non pas comme un personnage écologiste dont l'existence soulignerait la dimension politique de la problématique environnementale, mais plutôt comme un

¹¹⁹⁵ Alain Suberchicot, *Littérature et environnement*, *op.cit.*, p. 37.

¹¹⁹⁶ Alain Suberchicot, *ibid.*, p. 51.

¹¹⁹⁷ Stéphanie Posthumus, « Écocritique et *ecocriticism*. Repenser le personnage écologique. », dans Mirella Vadean et Sylvain Davir (sd.), *La Pensée écologique et l'espace littéraire*, « Figura », n°36, 2014, p. 15-34, p. 16.

¹¹⁹⁸ Verna Andermatt Conley, « Eco-Subjects », dans Peter Conley et Verna Andermatt Conley [dir.], *Rethinking Technologies*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993, p. 77-91

¹¹⁹⁹ Stéphanie Posthumus, « Écocritique et *ecocriticism*. Repenser le personnage écologique. », *op.cit.*, p. 16.

« [...] personnage écologique en prise avec les rapports sociaux, mentaux, environnementaux au cœur du processus de subjectivation¹²⁰⁰ ». Or c'est plutôt dans cette définition que nous pouvons inscrire les personnages de nos romans. Ceux-ci ne nous apparaissent pas comme des « sujets environnementaux » sans profondeur ou anecdotiques, mais plutôt comme de véritables personnages qui s'affirment dans leurs interactions complexe et multiples avec le monde.

Aussi la dissolution du personnage dans ces œuvres peut-elle être réfutée. Atwood défend notamment la pertinence et la consistance de ses personnages. Pour elle, une histoire fictive porte nécessairement sur l'humain, et donc sur les personnages :

Il est plutôt inutile d'écrire un récit passionnant qui n'évoque rien d'autre que le changement climatique car les romans parlent toujours des gens même quand ils portent sur les lapins ou les robots. Ils évoquent vraiment toujours les gens parce que c'est ce que nous sommes et c'est ce sur quoi nous écrivons des histoires¹²⁰¹.

Selon Atwood, on ne peut donc pas complètement occulter l'importance du personnage puisque celui-ci incarne « les gens », ceux qui racontent les histoires et à propos desquels on raconte des histoires. L'auteure adopte une approche résolument anthropocentriste qui place l'individu au cœur de la problématique environnementale. De la même façon, Hogan croit en la profondeur de ses personnages, puisqu'elle considère que ceux-ci l'aident à se constituer en tant qu'auteure : « [e]n fait, mes personnages me créent plus que l'inverse¹²⁰² ».

Les personnages des œuvres de notre *corpus* présentent une profondeur qui se caractérise par l'échec et la négativité. En effet, les personnages décrits chez Houellebecq, Atwood, Hogan, Chevillard et Volodine sont souvent des anti-héros que les lecteurs peinent à apprécier, ou des êtres détruits qu'il paraîtrait impossible de reconstruire. Outre la possibilité d'un déclin du personnage littéraire, on remarque donc dans les récits la suggestion d'un déclin de l'individu même. La perte du personnage pourrait donc être analysée à l'un ou

¹²⁰⁰ Stéphanie Posthumus, *ibid.*, p. 28. Stéphanie Posthumus s'appuie plus précisément sur l'exemple du personnage de Marie dans *Le Pays* de Marie Darrieussecq (2005).

¹²⁰¹ « It's rather useless to write a gripping narrative with nothing in it but climate change because novels are always about people even if they purport to be about rabbits or robots. They're still really about people because that's who we are and that's what we write stories about », Ed Finn, « An Interview With Margaret Atwood », *op.cit.*

¹²⁰² « My characters actually create me instead of the other way around », John Murray, « Of Panthers and People, An interview with American Indian Author Linda Hogan », *Terrain*, n°5, 22 septembre 1999. [En ligne] URL : <http://www.terrain.org/1999/interviews/interview-with-linda-hogan/>, consulté le 21 avril 2016. Notre traduction.

l'autre niveau : il pourrait s'agir d'un déclin littéraire du personnage en tant que sujet de la fiction, ou d'un déclin psychique du personnage en tant qu'individu.

Ce déclin s'affirme d'abord à travers le motif de la contrefaçon. On remarque en effet que certains personnages du *corpus* sont des tricheurs, ou au moins qu'ils s'insèrent dans une logique de mensonge qui nous fait douter à la fois de leur sincérité en tant qu'individu et de leur consistance en tant que personnage. Dans la trilogie *MaddAddam*, par exemple, de nombreux personnages sont rebaptisés au milieu de la narration, doublant ainsi leur identité, à moins qu'elle ne soit réduite à néant. Ainsi Snowman devient Jimmy, Glenn devient Crake, Toby devient Tobhiata, et Barbara Jons devient Amanda Payne. Jimmy est habitué à mentir depuis son enfance : « Jimmy avait suffisamment pratiqué les faux-semblants lui-même pour, la plupart du temps, les repérer chez les autres¹²⁰³ ». Son identité réelle est un mystère qui s'accroît lorsqu'il devient Snowman. De la même façon, on lit que « Glenn n'était qu'un déguisement¹²⁰⁴ » ; et d'Amanda que « [c]e nom était une invention, comme beaucoup de choses chez elle¹²⁰⁵ [...] ». L'identité est un masque utilisé pour cacher la réalité du personnage dont on ignore finalement tout. On ne sait pas, par exemple, qui se cache derrière le nom d'Oryx car « [e]lle ne s'appelait pas Oryx, elle n'avait pas de nom¹²⁰⁶ ». « Oryx » est une capsule sémantique vide qui ne désigne aucun individu. La privation du nom recouvre une grande violence symbolique car il fait naître la possibilité que le personnage n'existe pas du tout. L'onomastique révèle donc un jeu des identités qui pourrait priver les personnages d'une réelle profondeur.

Dans *People of the Whale*, les noms traduisent souvent la fragilité des individus. Quand Thomas part au Vietnam, l'armée lui attribue un nom de famille, car il n'en a pas, selon la tradition A'atsika. Il devient alors Thomas Just. Si cette attribution forcée traduit d'abord l'indifférence totale du gouvernement pour la tradition native américaine, elle symbolise aussi la réduction de l'identité du jeune homme. Le terme anglais « just », s'il peut être positif quand il est employé en adjectif désignant « ce qui est juste », peut également être l'adverbe réducteur « juste ». Thomas ne serait alors « que » Thomas. Lin, qui s'interroge sur ce nom de famille, ne comprend pas la diminution qui se cache derrière : « Certains avaient été nommés “Seulement”, d'autres “Petit”. Elle ne sait pas que c'était dans le but d'avilir les

¹²⁰³ « Jimmy had done enough faking himself so he could spot it in others », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 52 (VO), p. 62 (VF).

¹²⁰⁴ « Glenn was only a disguise », Atwood, *ibid.*, p. 71 (VO), p. 82 (VF).

¹²⁰⁵ « This name was an invention, like much about her [...] », Atwood, *ibid.*, p. 241 (VO), p. 259 (VF).

¹²⁰⁶ « Her name wasn't Oryx, she didn't have a name », Atwood, *ibid.*, p. 90 (VO), p. 100 (VF).

gens¹²⁰⁷ [...] ». Le nom que doit porter Thomas a donc été attribué dans l'objectif de réduire son identité. Plus tard, alors qu'il visite le mémorial du Vietnam à Washington, il entend quelqu'un proclamer les noms des victimes : « [q]uelqu'un est en train de lire les noms derrière lui, mais Thomas n'entend rien. Les noms sont anonymes, même le sien¹²⁰⁸ ». Bien qu'il semble qu'un nom ne puisse possiblement être anonyme, c'est la faiblesse sémantique des noms proférés par une voix tout aussi anonyme que Thomas entend sans pouvoir les saisir. Car les identités des individus, incarnées par leur nom, ont été dissoutes dans la violence de la guerre. Aussi, le surnom donné à Dwight par Ruth, « the Breaker¹²⁰⁹ », peut-il être interprété comme une annihilation de l'intégrité du personnage : Dwight, le chasseur de baleines qui ne respecte pas les traditions A'atsika, n'est plus Dwight, il est « le casseur », celui qui, inéluctablement, est la cause de toute destruction. En fait, chez Hogan, la menace de l'anonymat révèle une perte d'identité individuelle qui n'est pas sans lien avec la crise environnementale. Hogan commente ainsi la crise identitaire de Thomas :

Nous traversons cette phase où nous interrogeons tout et nous nous demandons ce que nous sommes, mais ce qui demeure c'est que nous venons de cette planète et nous devons maintenir une relation avec la terre et avec les animaux et avec les plantes afin de garder les éléments entiers et en équilibre¹²¹⁰.

Selon Hogan, la crise identitaire est inévitable dans un monde où le rapport à l'*oikos* est mis au défi. Cependant, l'auteure invite à se remémorer le lien qui nous unit au monde afin de retrouver notre propre identité.

Dans *Oreille rouge*, la narration insiste sur la caractère aléatoire du nom d'Albert Moindre : « [i]l pourrait s'appeler Jules ou Alphonse. Il pourrait s'appeler Georges-Henri¹²¹¹ ». Le personnage n'est nommé que par convention narrative. D'ailleurs, à la toute dernière page du roman, Albert devient Jean-Léon, remettant en doute l'identité entière du

¹²⁰⁷ Some were given the name « Only », some named « Little ». She doesn't know it was to demean the people [...] », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 218. Nous remarquons par ailleurs que ce baptême par l'armée est un autre signe de l'oppression du gouvernement sur la minorité des Natifs américains. Voir le chapitre 2.

¹²⁰⁸ « Someone is reading the names in the background, but Thomas hears nothing. The names are anonymous, even his own. », Hogan, *ibid.*, p. 244.

¹²⁰⁹ Hogan, *ibid.*, p. 96.

¹²¹⁰ « And people go through those struggles and, especially when they're younger, they go through an identity crisis. We go through this time where we question everything and question what we are, but the thing that remains is that we do come from this Earth and we need to maintain a relationship with the land and with the animals and with the plants in order to keep things whole and in balance », « Writer's Talk : Linda Hogan », The Ohio Channel, 27 janvier 2011, 00'04'25. [En ligne] URL : <http://www.ohiochannel.org/MediaLibrary/Media.aspx?fileId=129603>, consulté le 21 avril 2016.

¹²¹¹ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 7.

personnage. On comprend que celle-ci importe peu. Pierre Bayard voit dans cet effacement du personnage l'héritage de l'ère du soupçon. Chevillard confirme cette hypothèse : « Mes personnages n'ont aucune cohérence psychologique, ils n'existent pas en tant qu'individus, ce sont des pronoms personnels qui ont mes livres pour milieu naturel et se retrouvent embarqués dans des phrases qui vont sérieusement les secouer¹²¹² ». L'auteur confirme donc que ses personnages sont déconstruits intentionnellement pour les mettre à l'épreuve de la fiction romanesque. On comprend pourquoi Albert n'a pas d'identité solide et définitive. Par ailleurs, le nom même du personnage est une plaisanterie : Albert, étymologiquement, signifie « noble, brillant ». Or il est apposé à l'adjectif « moindre » qui est, à l'inverse, le superlatif de l'adjectif « petit ». On remarque donc l'écart sémantique qui sépare ces deux noms pourtant apposés afin d'identifier un personnage dont l'identité est finalement en péril. D'ailleurs, une fois en Afrique, « [o]n le baptise Maïga, ce qui en tamasheq signifie *où est-il*¹²¹³ ? ». Ce baptême africain est tout à fait révélateur de l'absence de personnalité d'Oreille rouge. Albert Moindre n'est *nulle part*, puisqu'il n'est *personne*.

De la même façon, les surnoms employés dans *La Possibilité d'une île* pour désigner un certain nombre de personnages ont pour effet de les déréaliser : aussi Savant, Humoriste ou Prophète sont-ils dépourvus de leur identité propre pour devenir des types plutôt que des personnages. Parallèlement, quand Wong se présente à la femme qu'il rencontre dans *Nos animaux préférés*, celle-ci répond avec hostilité : « Je me fiche de ton nom [...]. Pour moi, tu n'as pas de nom. Je te demande ce que tu es. Un mâle ou une femelle¹²¹⁴ ? ». Son identité n'a aucune importance puisqu'elle ne reconnaît pas le nom comme marqueur d'une valeur subjective. En réduisant Wong à un animal (en lui demandant son sexe), elle subtilise son identité d'homme. L'onomastique est donc révélatrice d'une déconstruction du personnage, dont l'existence glisse à mesure que son identité est dérobée.

De plus, certains personnages sont adeptes du mensonge, ce qui traduit une idée de contrefaçon ontologique. Dans *People of the Whale*, le personnage de Thomas a été si rudement mis à l'épreuve au Vietnam qu'il en a perdu son identité. De ce fait, il n'est plus rien qu'un mensonge : « Il était un mensonge. Ses cellules étaient toutes des mensonges et son être était fait de mensonges¹²¹⁵ ». Thomas n'est pas appelé un menteur mais bien un

¹²¹² Florine Leplâtre, « Douze questions à Éric Chevillard », *Inventaires Inventions*, novembre 2006.

¹²¹³ Chevillard, *ibid.*, p. 100.

¹²¹⁴ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 11.

¹²¹⁵ « He was a lie. His cells were all lies and his being was made up of lies », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 45.

mensonge, c'est-à-dire que la tromperie qu'il incarne est toute ontologique. Son identité s'en trouve profondément altérée.

Sur un autre registre, c'est le comportement artificiel d'Albert Moindre qui est raillé par la voix narrative : « Il faut le voir tirer de sa poche le petit carnet de moleskine noire, tantôt d'un geste ample et même théâtral, tantôt avec un naturel feint voire une discrétion assez ostentatoire¹²¹⁶ [...] ». Le ton ironique évoque celui de La Bruyère dans *Les Caractères*¹²¹⁷ et rappelle l'aspect tout à fait caricatural d'Albert, qui oscille constamment entre le type et le personnage. Il est un personnage de théâtre dont les gestes ont été rigoureusement répétés. À son retour du Mali, il ne peut d'ailleurs s'empêcher de mentir : « Et j'ai vu des hippopotames ! a-t-il l'aplomb d'affirmer. [...] J'ai vu chavirer l'Afrique de son œil révolté¹²¹⁸ ». Or Albert n'a jamais vu d'hippopotames, ni le moindre animal de la savane, puisqu'ils semblent tous avoir disparu. Il invente ensuite qu'il a secouru un bébé hippopotame qui vit désormais dans sa baignoire (qui s'enfuira par les canalisations au moment de prouver ses dires). Albert est, au niveau individuel comme au niveau littéraire, une contrefaçon. Parfois, la narration va encore plus loin dans la mise en doute de la réalité du personnage. Par exemple, le personnage de Toka, quand il est introduit dans le récit, est immédiatement présenté comme un personnage fictif : « Toka est un jeune garçon, seize, dix-sept ans tout au plus. Il est surtout un personnage important de cette histoire. Son héros, peut-être bien¹²¹⁹ ». La situation d'énonciation est révélée quand la voix narrative utilise le terme de « personnage » pour désigner Toka. Dès lors, les lecteurs sont prévenus qu'ils lisent une fiction et que Toka n'est qu'un outil narratif.

La même fragilité du personnage fictif s'affiche dès le début de *La Possibilité d'une île*, quand un personnage non identifié (il s'agit plus probablement de Daniel²⁴) affirme : « Quand je dis je, je mens¹²²⁰ ». Si « je » est un mensonge, alors aucun personnage n'a de consistance dans la fiction dont la focalisation est interne. L'identité subjective apparaît alors comme une invention artificielle. Le philosophe Jean-Michel Besnier rappelle à ce propos la théorie cognitive de l'identité de Daniel Dennett selon laquelle notre appareil cognitif s'inventerait un « centre de gravité narratif¹²²¹ » pour se protéger et créer une frontière avec le

¹²¹⁶ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 35.

¹²¹⁷ Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, [1688], Paris, Gallimard, 1975.

¹²¹⁸ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 149.

¹²¹⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 43.

¹²²⁰ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 14.

¹²²¹ Jean-Michel Besnier, « Des identités en question », *Science & Devenir de l'Homme*, Les Cahiers du M.U.R.S., 2008, p. 6-20, p. 14. Notons par ailleurs la dichotomie intérieur/extérieur que nous avons analysée précédemment. Voir le chapitre 4.

monde. Toute subjectivité serait dès lors dénoncée comme étant fictive, ce qui fragilise l'intégrité des individus ainsi que celle des personnages fictifs.

Certaines de nos œuvres nous font donc douter de la consistance des personnages. Ils sont parfois dénoncés comme étant fictifs au cœur même de la fiction, ce qui leur retire toute crédibilité. Cette déconstruction observée à la fois au niveau individuel (les personnages mentent) et au niveau littéraire (les personnages n'existent pas), ne nous apparaît pourtant pas comme une faiblesse narrative : l'effacement du personnage illustre en effet le déclin général du monde, et la fracture du « Je » apparaît comme révélatrice de cette crise totale (environnementale, sociale, et mentale¹²²²).

2) L'anti-héros

Dans *Les Écofictions*, Christian Chelebourg recense un type de personnage émergeant des « fictions environnementales » : celui du héros qui sauve la planète, faisant preuve d'un « héroïsme sacrificiel¹²²³ ». Mais les personnages de nos fictions de l'Anthropocène ne correspondent aucunement à ce type puisque, entre tous, aucun n'est véritablement héroïque. Au contraire, ils se caractérisent par leur très grande normalité. Leurs aventures, d'ailleurs, ont rarement de lien avec le sauvetage de la planète. Car si nos protagonistes ont conscience de la crise environnementale et générale à laquelle le monde doit faire face, ils ne décident pas pour autant d'agir contre elle. Dans *People of the Whale*, les personnages sont soit témoins (Ruth) soit victimes (Thomas) des événements. Dans la trilogie *MaddAddam*, si le groupe de survivants finit par se réunir et tenter d'améliorer le sort de la planète, les personnages n'en sont pas moins – le plus souvent – apathiques et fatalistes. À l'issue de la trilogie, ils ne parviennent d'ailleurs pas à éliminer les menaces qui les entourent (Zeb disparaît en mission pour identifier un groupe d'hommes). Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel1 est décrit par Vincent comme « [...] sur le plan intellectuel, [...] légèrement au-dessus de la moyenne, et sur le plan moral [...] semblable à tous : un peu sentimental, un peu cynique, comme la plupart des hommes¹²²⁴ ». Si l'on peut penser que la supériorité intellectuelle légère de Daniel1 peut faire de lui un héros, cela n'a en fait aucune valeur puisqu'il est moyen sur le plan moral. Houellebecq confirme la « normalité » de son personnage principal : « L'homme

¹²²² On se rapproche de la distinction des « trois écologies » de Félix Guattari. Voir Félix Guattari, *Les Trois écologies*, op.cit.

¹²²³ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 127.

¹²²⁴ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 400.

est moralement moyen, intellectuellement un peu supérieur à la moyenne, et d'une grande honnêteté, d'une grande franchise. Il ressemble en effet aux anti-héros de mes romans précédents¹²²⁵ ». L'auteur utilise donc lui-même le terme d'« anti-héros » pour caractériser son personnage. Dans *Oreille rouge*, nous avons vu que le personnage d'Albert Moindre est si moyen que son nom importe peu : « C'est bien notre homme, qui pourrait s'appeler Jules, Alphonse, ou Louis-Marie. On ne le reconnaîtrait pas entre mille¹²²⁶ ». La négation de l'expression familière « on le reconnaîtrait entre mille » constitue la négation de la moindre particularité chez Albert Moindre. La confusion onomastique observée ici a pour effet de dépourvoir le personnage de toute spécificité : on ne pourrait en somme être plus normal et moyen que ne l'est Albert Moindre.

Nos personnages ne sont donc pas des héros comme ceux décrits par Christian Chelebourg. L'urgence environnementale qui s'exprime dans chacune des œuvres est vécue par les personnages comme une épreuve qu'ils ne sont pas véritablement capables d'affronter.

Par ailleurs, le personnage, notamment chez Houellebecq et Chevillard, est détestable. Il est si méprisable que la voix narrative se détache du récit pour le préciser. C'est notamment le cas dans *Oreille rouge*. Par exemple, il est raconté qu'Albert aime écrire dans son carnet quand il est en voiture car cela provoque des ratures qui donnent un aspect plus authentique à son carnet. La voix narrative s'amuse de tant de vanité : « [o]n redoute ce qu'il va dire. On n'a pas tort. Le défi l'exalte. Écrire malgré les cahots, dans le roulis, brinquebalé de droite et de gauche, n'est-ce pas en effet danser avec l'Afrique¹²²⁷ ? ». La courte assertion « [o]n n'a pas tort » est une intervention directe du narrateur dans le récit pour appuyer le caractère ridicule du personnage d'Albert Moindre. Par ailleurs, la question rhétorique ironique qui suit insiste sur ce ridicule.

Dans *La Possibilité d'une île*, l'arrogance insupportable de Daniell est évidente. Les lecteurs sont frappés par le manque total d'humilité du personnage qui se pense « très exactement, irremplaçable¹²²⁸ ». Dans *Nos animaux préférés*, le personnage de Balbutiar est tout aussi insupportable. Décrit comme gras et bête, « fort dilaté et pantelant¹²²⁹ », ce roi déchu collé à un rocher a des allures ubuesques. Quand il doit réfléchir à un moyen de sortir de la situation critique dans laquelle il se trouve, il « [...] pouss[e] sur ses glandes

¹²²⁵ Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq : “Je suis un prophète amateur” », *op.cit.*, p. 16.

¹²²⁶ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 154.

¹²²⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 38.

¹²²⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 37.

¹²²⁹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 22.

intellectuelles, aussitôt produisant une bave que dans la langue qui ici sert de langage, nous appelons parfois de l'*intelligence*¹²³⁰ ». L'image de Balbutiar poussant afin de réfléchir est grotesque, et l'association de l'intelligence avec la « bave » dévalorise immédiatement son activité intellectuelle. Balbutiar, comme Ubu, est bête et méchant, et sa « bouffissure¹²³¹ » est l'indice physique de son caractère détestable.

Ces personnages sont détestables notamment parce qu'ils sont provocateurs et grossiers. Aussi les lecteurs sont-ils témoins de la vulgarité de Snowman dans un passage au discours indirect libre : « Nom de Dieu de merde. Il a oublié la radio¹²³² ». Dans le troisième *opus* de la trilogie, les récits de Zeb, racontés au moyen du discours indirect ou indirect libre sont empreints d'une grande vulgarité. Par exemple, Zeb décrit Chuck, l'homme qui a essayé de le tuer, comme étant un « gogol » (fuckwit) et un « connard » (« asshole¹²³³ »). On croit d'ailleurs trouver dans le personnage de Hayduke de *The Monkey Wrench Gang* l'ancêtre de ce personnage vulgaire. Son apparence hirsute et son manque de tact le caractérisent. Nous observons sa grossièreté quand il ponctue une phrase assertive neutre d'insultes : « Nous pouvons le faire en quelques mois, en mettant simplement en pièces les putains de bordel de Dieu de bulldozers¹²³⁴ ».

Le personnage le plus vulgaire est cependant Daniel. S'il a recours au langage familial (il évoque notamment sa « conne de sœur¹²³⁵ »), sa grossièreté se caractérise surtout par sa volonté de provoquer en abordant les tabous moraux de notre société. Sa « vocation de bouffon¹²³⁶ » fait de lui un humoriste sinistre. Son humour se caractérise par l'évocation de sujets sensibles, tel que le nazisme (« [...] j'avais eu des discussions pénibles là-dessus avec des journalistes du temps que j'introduisais des naturistes néo-nazis dans mes sketches¹²³⁷ ») ou l'inceste (« pourquoi [...] maintenir cet absurde et humiliant tabou de l'inceste¹²³⁸ ? »). L'attaque de ces tabous n'a aucune limite : Daniel enregistre par exemple un disque de rap intitulé « Défonçons l'anus des nègres¹²³⁹ ». L'emploi du terme « nègre » est évidemment dérangeant et l'expression qui l'accompagne est si familière et insultante qu'elle en rend

¹²³⁰ Volodine, *ibid.*, p. 23.

¹²³¹ Volodine, *ibid.*, p. 26.

¹²³² « Damn and shit. He's forgotten to bring the windup radio », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 279 (VO), p. 297 (VF).

¹²³³ Atwood, *MA, op.cit.*, p. 57 (VO), p. 88 (VF).

¹²³⁴ « We could put in a good year just taking the fucking goddamned bulldozers apart », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang, op.cit.*, p. 68 (VO), p. 99 (VF).

¹²³⁵ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 19.

¹²³⁶ Houellebecq, *idem.*

¹²³⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 195.

¹²³⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 217.

¹²³⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 145.

l'énoncé moralement inacceptable. La situation devient totalement absurde quand un critique musical compare la prose de Daniell à la poésie de Maurice Scève¹²⁴⁰. Daniell, galvanisé par son succès d'humoriste, fleurit le roman de blagues douteuses ponctuées de l'interjection « ha ha ha » qui les alourdit encore plus : « [a]u-delà du sujet bateau de la pédophilie (et même *Petit Bateau* ha ha ha, c'est comme ça que je m'exprimais dans les interviews), ce film se voulait un vibrant plaidoyer contre *l'amitié*¹²⁴¹ [...] ».

En vérité, il serait difficile de recenser le nombre important de remarques racistes (il décrit par exemple Fadhia comme « une négresse super bien roulée¹²⁴² ») et sexistes (« [...] la Bentley était mieux, le capot était plus long, on aurait pu y ranger trois pétasses sans problème¹²⁴³ ») qui ponctuent les interventions de Daniell, car le personnage se définit presque exclusivement par sa grossièreté. Certaines de ses affirmations sont si provocatrices qu'elles perdent toute crédibilité, notamment quand elles s'opposent à des idéaux aussi universellement approuvés que la liberté : « [l]a liberté, à titre personnel, je suis plutôt contre¹²⁴⁴ », ou les droits de l'homme : « [q]uant aux *droits de l'homme*, bien évidemment, je n'en avais rien à foutre ; c'était à peine si je parvenais à m'intéresser aux droits de ma queue¹²⁴⁵ ». Mais il est évident que l'abondance des exemples révèle moins un souci d'affirmer les idées de Daniell qu'une volonté d'insister sur son caractère profondément détestable. La provocation, chez Houellebecq, tend surtout à dévaloriser le personnage. Par ailleurs, la vulgarité, chez Daniell comme chez les autres personnages, est en fait révélatrice d'une faiblesse. Car nos anti-héros sont avant tout des êtres blessés, fracturés et profondément tristes. Houellebecq affirme à propos de Daniell que son caractère dépressif l'emporte sur sa tendance provocatrice : « Il est très sombre et il fait rire. Il fait d'autant plus rire qu'il est sombre¹²⁴⁶ ». Les remarques provocatrices de Daniell, si elles peuvent faire rire les lecteurs par leur excès, sont donc surtout l'indice de son caractère sombre.

¹²⁴⁰ Houellebecq, *idem*. Le lyrisme amoureux de Maurice Scève n'a évidemment rien à voir avec la prose provocatrice de Daniell.

¹²⁴¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 89.

¹²⁴² Houellebecq, *ibid.*, p. 110.

¹²⁴³ Houellebecq, *ibid.*, p. 49. Nous revenons sur la misogynie de Daniell dans le chapitre 8.

¹²⁴⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 48.

¹²⁴⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 24.

¹²⁴⁶ Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq : “Je suis un prophète amateur” », *op.cit.* Houellebecq indique par ailleurs s'être inspiré de la tristesse de l'humoriste Louis de Funès pour créer ce personnage.

3) Une rupture psychique

Les personnages de nos œuvres, s'ils ne sont pas tous aussi provocants et méprisables qu'ils le sont chez Houellebecq et Chevillard, sont cependant tous des êtres brisés. La rupture avec leur *oikos* ainsi qu'avec les autres hommes les a affectés à tel point qu'on observe chez eux une véritable rupture psychique.

Celle-ci se manifeste dans un premier temps par un état dépressif avancé. Daniel1 est aussi drôle qu'il est malheureux. On note d'ailleurs l'exergue du quatrième chapitre consacré à Daniel1, une citation de Démocrite d'Abdère qui invite non pas au rire mais au désarroi : « Puisque nous sommes des hommes, il convient, non de rire des malheurs de l'humanité, mais de les déplorer¹²⁴⁷ ». D'ailleurs, le suicide de Gérard¹²⁴⁸, surnommé Humoriste, montre – à travers la figure du clown triste – que même les personnages joyeux sont emplis d'une tristesse profonde qui finit par les rattraper. Et c'est bien à une déploration de l'existence qu'assistent les lecteurs. La vie de Daniel1 est « [...] une vie plutôt triste, solitaire, marquée par un labeur acharné, entrecoupé par de fréquentes périodes de dépression¹²⁴⁹ ». Cette vie sans joie pèse sur Daniel1. Blanche Cerquiglini observe dans l'écriture de Houellebecq une

[a]mbiance fin-de-siècle : l'individu est déstabilisé, écrasé sous le poids combiné de l'Histoire et de sa propre médiocrité. Le fouillis narratif est supposé mimer la confusion idéologique de l'homme moderne ; la platitude de la phrase mimer la platitude et le délitement de l'homme, du langage, de la société¹²⁵⁰.

L'écriture de Houellebecq évoquerait donc « le délitement de l'homme » pendant les bouleversements de l'ère postmoderne. La souffrance de Daniel1 est en effet si présente qu'elle en devient obsédante. Car Daniel1 est un personnage profondément dépressif, « au bord d'un précipice¹²⁵¹ ». Quand il envisage la fin de sa carrière d'humoriste, il pense à l'insipidité du reste de son existence : « [...] je serais comme les pierres, une vague souffrance en plus¹²⁵² ». La désillusion que traduit cette affirmation, qui consiste en l'amoindrissement de sa souffrance (comparée à celle des pierres), est liée à l'indéniable influence

¹²⁴⁷ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 58.

¹²⁴⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 301.

¹²⁴⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 178.

¹²⁵⁰ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman D'hier À Demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 310.

¹²⁵¹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 416.

¹²⁵² Houellebecq, *ibid.*, p. 164.

schopenhauerienne de l'écriture houellebecquienne¹²⁵³. On identifie cette influence dans certains passages du roman où Daniel1 évoque « [...] ce calvaire ininterrompu qu'est l'existence des hommes¹²⁵⁴ ». Parfois, on croit presque lire le philosophe : « Nos nuits ne vibrent plus de terreur ni d'extase ; nous vivons cependant, nous traversons la vie, sans joie et sans mystère, le temps nous paraît bref¹²⁵⁵ ». On retrouve ici l'idée schopenhauerienne selon laquelle aucun être vivant ne peut échapper à la souffrance, et l'homme est la créature la plus imparfaite de toutes. L'influence du philosophe accentue le pessimisme avec lequel Daniel1 conçoit son existence. Par ailleurs, les néo-humains, qui ne connaissent pourtant pas la souffrance de Daniel1, manifestent une tendance à la dépression. Aussi Daniel25 remarque-t-il que les textes de Daniel24 témoignent d'« une curieuse amertume désabusée¹²⁵⁶ », et d'une « lassitude, d'une sensation de vacuité étrangement humaines¹²⁵⁷ » qui peuvent surprendre mais qui ne sont en fait que l'héritage de l'amertume de Daniel1. Daniel25, après avoir voyagé en dehors de sa cellule pour la première fois et après avoir vu le monde en ruines, ressent une tristesse de voir le monde lui survivre :

La mort de Fox, puis la traversée du Grand Espace Gris, m'avaient intérieurement desséché ; je ne ressentais plus en moi aucun désir, et surtout pas celui, décrit par Spinoza, de persévérer dans mon être ; je regrettais, pourtant, que le monde me survive. L'inanité du monde [...] avait cessé de me paraître acceptable ; je n'y voyais plus qu'un lieu terne, dénué de potentialités, dont la lumière était absente¹²⁵⁸.

La négation « je ne ressentais plus » nous informe qu'il y a eu un changement chez Daniel25 : s'il était autrefois prêt à « persévérer dans son être », il n'en ressent désormais plus le désir. Son exposition au monde extérieur a éteint chez lui tout désir de vivre. L'existence lui paraît alors sombre et sans lumière, c'est-à-dire sans espoir. On note ici à quel point le rapport à l'environnement est lié à l'état dépressif de Daniel25, puisqu'il se sent désenchanté notamment après sa traversée du Grand Espace Gris, qu'on imagine être une terre stérile et hostile. Aussi l'œuvre se conclue-t-elle par l'affirmation d'un désenchantement total de Daniel25 : « Le bonheur n'était pas un horizon possible. Le monde avait trahi¹²⁵⁹ ». Puisque Daniel25 finit par atteindre la mer et ressentir une certaine quiétude, on pourrait croire que la

¹²⁵³ Cette influence est plus évidente quand nous abordons la question de la sexualité plus loin dans ce chapitre.

¹²⁵⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 67.

¹²⁵⁵ Houellebecq, *ibid.*, p.11.

¹²⁵⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 182.

¹²⁵⁷ Houellebecq, *idem*.

¹²⁵⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 482.

¹²⁵⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 485.

fin du roman est heureuse, mais il nous semble plutôt qu'elle constitue une amère réflexion sur la vanité de l'existence et le désenchantement du monde. La narration se termine par un essoufflement du personnage qui se manifeste d'ailleurs par un essoufflement du verbe : les phrases se font courtes et assertives. Daniel²⁵, arrivé près de la mer, décide d'attendre sa mort. Il ne lui reste plus qu'à patienter dans un monde qui l'a « trahi » : son attente sera celle terrible et lancinante du rien, l'attente vaine d'un Godot, mais sans l'espoir étrange qui nourrit Pozzo et Lucky¹²⁶⁰.

Si les personnages de *La Possibilité d'une île* sont particulièrement dépressifs, comme c'est toujours le cas dans les romans de Houellebecq¹²⁶¹, les autres personnages de notre corpus semblent également souffrir de ce mal. C'est le cas notamment des personnages de la trilogie *MaddAddam*. Jimmy, dès son enfance, subit la dépression de sa mère, qui ne supporte plus de participer aux manipulations biochimiques des Fermes BioIncs : « Tout valait mieux que cette voix monotone, ces yeux vides d'expression, ce regard fatigué rivé sur un point de l'autre côté de la fenêtre¹²⁶² ». La majorité de ses souvenirs d'elle sont liés à sa lutte contre « le fardeau toujours plus lourd de leurs existences¹²⁶³ ». Il n'est pas étonnant, alors, de constater que Jimmy a adopté la même vision dépressive : « Son existence future lui paraissait s'apparenter à une condamnation ; pas à la prison, mais à une peine interminable avec une kyrielle de clauses afférentes et inutiles¹²⁶⁴ [...] ». La dépression de Jimmy se caractérise par un profond sentiment d'échec personnel. Il pense être un être raté, comme il le répète aux femmes qu'il rencontre : « “Je suis une cause perdue, leur disait-il. Je suis émotionnellement dyslexique¹²⁶⁵” ». Aussi la souffrance des personnages semble-t-elle liée à la conscience de l'imperfection humaine, qui paraît plus évidente dans le contexte de la crise.

Dans *Nos animaux préférés*, on retrouve, dans un passage à la deuxième personne du singulier, la même conception négative de l'existence humaine :

¹²⁶⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

¹²⁶¹ Nous pensons au personnage principal de *Extension du domaine de la lutte*, Michel dans *Les Particules Élémentaires*, Jed dans *La Carte et le territoire*, ou François dans *Soumission*.

¹²⁶² « Anything was better than the flat voice, the blank eyes, the tired staring out of the window », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 32 (VO), p. 42 (VF).

¹²⁶³ « [...] the increasingly heavy baggage of all their lives », Atwood, *ibid.*, p. 52 (VO), p. 62 (VF).

¹²⁶⁴ « The prospect of his future life stretched before him like a sentence ; not a prison sentence, but a long-winded sentence with of lot of unnecessary subordinate clauses [...] », Atwood, *ibid.*, p. 188 (VO), p. 202 (VF).

¹²⁶⁵ « “I’m a lost cause”, he would tell them. “I’m emotionally dyslexic” », Atwood, *ibid.*, p. 190 (VO), p. 204 (VF).

[...] de nouveau tu revivras le silence stérile, la fatigue en lisière du savoir, la lenteur de la désagrégation, de nouveau tu espéreras apprendre la raison d'être du présent, et, comme si déjà tu étais en équilibre devant la vérité, sans amour tu souhaiteras la fin des choses, avec amour tu souhaiteras le début de la mémoire : le début de la douleur¹²⁶⁶.

Ce désespoir, marqué par le glissement de toute chose dans le néant (« fatigue », « désagrégation », « la fin des choses », « le début de la douleur »), est lié à la perte d'« une relation personnelle aux choses. ». La rupture avec l'*oikos* marque donc le début d'une autre rupture, cette fois-ci tout à fait intime et subjective, qui se manifeste par un désenchantement complet de l'individu qui ne connaît pas « la raison d'être du présent ». La dépression paralyse le personnage. Elle est, selon l'expression du sociologue Alain Erhenberg, une véritable « fatigue d'être soi¹²⁶⁷ » contre laquelle il semble difficile de lutter.

Césure de l'être

La souffrance des personnages creuse en eux une blessure psychique. Celle-ci se manifeste par l'émergence d'une dualité, comme si l'individu se fissurait pour n'être plus un mais plusieurs morceaux impossibles à recoller. Les A'atsikas sont affectés par cette rupture intime. Thomas la remarque : « Il avait observé avec attention la scission dans le cœur humain, y compris dans le sien¹²⁶⁸ ». Il ne se remet pas de la guerre pendant laquelle « [s]on humanité [a] été brisée comme un vieux bâton de marche qui avait autrefois supporté un homme infirme nommé Thomas¹²⁶⁹ ». Cette brisure a pour effet de fractionner son identité. Après la guerre, il conçoit le monde de façon binaire : « C'était un monde de dualité. Il n'y a pas de séparations claires entre bon et mauvais. Il est les deux¹²⁷⁰ ». Sa fille Lin est également victime de cette rupture intérieure. Aussi voit-elle ses souvenirs d'enfance comme autant de pièces d'un puzzle impossible à reconstituer : « Elle les appelle des fractures, la façon dont sa

¹²⁶⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 95.

¹²⁶⁷ Alain Erhenberg, *La Fatigue d'être soi, Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000. Nous devons cette référence à Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, volume 41, n°1, 2005, p. 27-41, p. 28.

¹²⁶⁸ « He had been watching keenly the split in the human heart, including his own », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 175.

¹²⁶⁹ « His humanity has been broken as an old walking stick that once held up a crippled man named Thomas », Hogan, *ibid.*, p. 268.

¹²⁷⁰ « It was a world of doubleness. There are no clear lines between evil and good. He is both », Hogan, *ibid.*, p. 136.

vie a été fracturée. Et quelques morceaux sont tombés comme des pétales de fleurs¹²⁷¹ ». Car l'oubli de l'enfance fait partie de cette fracture psychique.

Daniel sait d'ailleurs qu'il faut se résoudre à l'oubli puisqu'« [o]n oublie certaines choses, on les oublie réellement¹²⁷² [...] ». Il est, lui aussi, brisé. Alors qu'il s'observe dans un miroir, il ne se reconnaît plus tout à fait : « Un fantôme, voilà ce que j'étais en train de devenir, un fantôme des pays solaires¹²⁷³ ». Une partie de son identité semble disparaître, opérant en lui une rupture psychique qui le conduit à un état dépressif avancé.

Si cette rupture psychique n'est pas constatée chez Albert Moindre dans *Oreille rouge*, elle est clairement visible dans *Sans l'orang-outan*. En effet, la disparition des orangs-outans semble l'avoir bouleversé : « Sans l'orang-outan, je ne suis que l'ombre de moi-même, je rampe dans la poussière, je bois le caniveau, je me cogne à tous les murs, attaché à la cheville d'un boiteux titubant¹²⁷⁴ ». L'anaphore du pronom « je » dans une gradation ascendante insiste sur la souffrance totale d'Albert, et se termine sur une métaphore dramatique et exagérée qui n'est pas sans amuser les lecteurs. Ceux-ci constatent le désarroi du personnage, qui perd petit à petit son équilibre mental. En effet, Albert montre des signes de paranoïa, notamment parce qu'il pense que le monde entier est affecté par la disparition des primates : « Je suppose qu'on ne parle plus que de ça, à voix basse, comme dans la chambre du mort¹²⁷⁵ ». De fait, on ne sait pas réellement si l'épisode post-apocalyptique est réel ou s'il n'est advenu que dans le cerveau traumatisé d'Albert qui affirme sans complexe avoir des visions attestant d'un trouble psychologique (« Mes apparitions sont de plus en plus rares¹²⁷⁶ »). La modification radicale de l'*oikos* que constitue la disparition des primates compromet donc l'équilibre psychique d'Albert Moindre.

Mais l'exemple le plus pertinent de cette rupture psychique est celui de Snowman dans *Oryx and Crake*. Snowman s'est dissocié de Jimmy, devenu de ce fait un autre personnage. La dualité entre les deux personnages est manifeste : « Snowman a donc tout oublié du dixième anniversaire de Jimmy¹²⁷⁷ [...] ». Cette bipolarité est répétée à de nombreuses reprises dans la trilogie. Par exemple, alors que la narration revient sur un souvenir d'enfance

¹²⁷¹ « She calls them fractures, the way her life has been fractured. And some pieces have fallen away like the petals of flowers » Hogan, *ibid.*, p. 207.

¹²⁷² Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 29.

¹²⁷³ Houellebecq, *ibid.*, p. 136.

¹²⁷⁴ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 153.

¹²⁷⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 29.

¹²⁷⁶ Chevillard, *ibid.*, p. 39.

¹²⁷⁷ « So Snowman has forgotten everything else about Jimmy's tenth birthday [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 51 (VO), p. 61 (VF).

de Snowman, elle dissocie explicitement les deux identités : « Jimmy était drôlement imbu de lui-même en ce temps-là, songe Snowman avec indulgence et envie¹²⁷⁸ ». L'emploi de la troisième personne du singulier est le signe de la dissociation entre Snowman et Jimmy : le premier commente l'expérience du deuxième comme s'il s'agissait de deux personnages différents. Plus tard, alors que la narration revient sur les relations amoureuses qu'il a eues dans sa jeunesse, il est affirmé au discours indirect qu'il a vraiment aimé certaines femmes. Mais il commente immédiatement cette réflexion : « “Espèce de crapule”, déclare Snowman tout haut¹²⁷⁹ ». Snowman intervient donc dans l'analepse pour en dénoncer l'hypocrisie. Cette intervention est perturbante dans la mesure où son insulte (à la deuxième personne du singulier) n'est destinée qu'à lui-même. Car ces deux entités communiquent entre elles. Quand Snowman, perdu dans ses pensées, essaie de se concentrer, il se dit à lui-même : « *Se regrouper*, quelle idée ! Il est tout seul¹²⁸⁰ ». Ce regain de lucidité est en fait plutôt rare. La plupart du temps, Snowman se parle à lui-même comme il parlerait à un compagnon : « “Dors”, s'ordonne-t-il¹²⁸¹ ». Le dialogue qui naît entre Snowman et lui-même est la plupart du temps infantilisant : « [p]uis il entend une voix – la sienne – qui fait *bou-ouh*¹²⁸² ». Snowman, comme les autres personnages de nos œuvres, est donc bouleversé par le déséquilibre du monde d'une façon très intime.

Cette rupture psychique est liée à un grand sentiment de solitude et d'isolement. Le lien entre ces deux états est réciproque : la solitude provoque une rupture psychique autant que la rupture psychique isole les personnages. Par ailleurs, la solitude que l'on observe chez nos personnages rappelle les motifs de l'exclusion et de la quarantaine observés à un niveau collectif¹²⁸³.

Les personnages apparaissent dans nos œuvres comme des « créatures solitaires¹²⁸⁴ ». L'isolement est évident dans les récits post-apocalyptiques où les survivants ne côtoient pas ou presque pas d'autres humains. Dans la trilogie *MaddAddam*, la solitude des personnages menace de les rendre fous. Toby, qui est isolée dans le spa NouvoMoi (AnooYoo), pense être entrée dans une transe délirante lorsqu'elle voit arriver les Painballers avec Ren et Amanda.

¹²⁷⁸ « Jimmy had been full of himself back then, thinks Snowman with indulgence and a little envy », Atwood, *ibid.*, p. 71 (VO), p. 83 (VF).

¹²⁷⁹ « “You scoundrel”, says Snowman out loud », Atwood, *ibid.*, p. 191 (VO), p. 205 (VF).

¹²⁸⁰ « *Regroup*, what an idea. There's only one of him », Atwood, *ibid.*, p. 270 (VO), p. 288 (VF).

¹²⁸¹ « “Go to sleep”, he orders himself. », Atwood, *ibid.*, p. 106 (VO), p. 119 (VF).

¹²⁸² « Then he hears a voice – his own ! – saying *boohoo* », Atwood, *ibid.*, p. 161 (VO), p. 175 (VF).

¹²⁸³ Voir le chapitre 4.

¹²⁸⁴ « What lonely creatures humans are when they thread through these passages », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 25.

Elle s’imagine en effet qu’ils sont « le produit de son cerveau malade¹²⁸⁵ ». Son mentor, Adam Premier, lui a précédemment expliqué comment la solitude peut créer une césure psychique : « Face à un trop-plein de néant, disait Adam Premier, le cerveau se met à inventer. La solitude engendre la compagnie comme la soif engendre l’eau¹²⁸⁶ ». Il justifie la dissociation psychique de l’individu par la solitude, qui déclenche celle-ci par nécessité. De la même façon, Snowman, qui est profondément brisé, se sent immensément seul : « “Maintenant je suis seul, dit-il tout fort. Tout seul, tout seul. Seul sur la vaste, vaste mer¹²⁸⁷” ». Le rythme binaire répétant « tout seul » insiste sur le sentiment de solitude du personnage, que la présence des Enfants de Crake ne soulage pas : « Il se sent comme exclu d’une fête à laquelle il ne sera jamais invité¹²⁸⁸ ». Car ces créatures ne souffrent pas de cette rupture psychique, ce qui ne fait qu’accentuer le sentiment de solitude de Snowman.

À l’inverse des Enfants de Crake, les néo-humains, sont capables de ressentir une forme de solitude. Ceux-ci ne peuvent en effet interagir entre eux, excepté sur ordinateur, et Daniel²⁴ évoque une période pendant laquelle, après l’interdiction des rapports entre humains, « [l]a peau fragile, glabre, mal irriguée des humains ressentait affreusement le vide des caresses¹²⁸⁹ » (on apprend ensuite que la peau a été artificiellement modifiée pour réduire cette souffrance). La solitude de Daniel²⁵, quand il erre en dehors de sa cellule, lui vient d’un profond sentiment d’inadéquation avec le monde : « il n’y avait peut-être, dans ce monde, de place qui me convienne¹²⁹⁰ », se dit-il, ne trouvant pas d’endroit où s’installer. Pourtant l’idée de retourner dans sa cellule ne le séduit pas car elle signifierait une plus grande solitude encore : « Je pouvais revenir, mais je n’en avais pas envie : cette routine solitaire, uniquement entrecoupée d’échanges intellectuels, qui avait constitué ma vie, qui aurait dû la constituer jusqu’au bout, m’apparaissait à présent insoutenable¹²⁹¹ ». Cette solitude inévitable même pour les néo-humains apparaît comme un reliquat de la solitude totale de Daniel¹. Elle est d’abord physique, dans la mesure où celui-ci vit en Andalousie « dans une solitude à peu près

¹²⁸⁵ « runoff from an addled brain », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 420 (VO), p. 495 (VF).

¹²⁸⁶ « Confronted by too much emptiness, said Adam One, the brain invents. Loneliness creates company as thirst creates water », Atwood, *ibid.*, p. 197 (VO), p. 240 (VF).

¹²⁸⁷ « “Now I’m alone”, he says out loud. “All, all alone. Alone on a wide, wide sea” », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 10 (VO), p. 19 (VF).

¹²⁸⁸ « He feels excluded, as if from a party to which he will never be invited », Atwood, *ibid.*, p. 105 (VO), p. 119 (VF).

¹²⁸⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 167.

¹²⁹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 464.

¹²⁹¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 439.

totale¹²⁹² ». En s'installant à Almeria, Daniell cherche en effet à s'exclure du reste de la société¹²⁹³, mais sa solitude l'empoisonne et accentue sa dépression.

Nos animaux préférés évoque aussi la solitude des êtres, et plus précisément « [...] l'état de solitude absolue qui, ces jours-là, caractérisait le règne¹²⁹⁴ ». Car la solitude, dans l'univers post-exotique, atteint tous les individus. Quand Wong rencontre une femme, il se méfie de son instabilité psychique apparente, qui est indéniablement liée à sa solitude : « Il se tenait prêt mais en même temps il pensait à la solitude qu'elle affrontait dans ce village détruit, dans la boue nauséabonde de sa tanière [...]. C'était une vie morose. On pouvait lui pardonner un caractère irritable¹²⁹⁵ ». À d'autres moments, la solitude apparaît comme un isolement métaphorique, comme une île intérieure sur laquelle les personnages se seraient échoués, séparés des autres à jamais. Aussi Thomas, dans *People of the Whale*, conçoit-il sa subjectivité comme une île. Soigné à Hawaï après avoir été rapatrié du Vietnam, il s'identifie à la forme insulaire : « Lui-même était une île d'homme entourée d'eau, de mystère, et il était renvoyé dans un pays qu'il ne connaissait ou ne désirait plus. Il n'en faisait pas partie¹²⁹⁶ [...] ». La métaphore de l'île est un calque de l'espace (Hawaï) qui exprime parfaitement sa solitude liée à une forme de déracinement dans la mesure où, ayant passé des années au Vietnam, il ne se sent plus appartenir à la nation américaine. L'île est donc l'image parfaite de la coupure qui s'est opérée en lui et qui le rend imperméable aux interactions humaines. Cette image est d'autant plus intéressante qu'on la retrouve chez Atwood quand Snowman pense aux journaux de bord de naufragés :

Lui aussi est une sorte de naufragé. [...] Mais même un naufragé présume qu'il aura un futur lecteur, quelqu'un qui se manifestera plus tard, découvrira ses ossements et son livre de bord et prendra connaissance de son destin. Snowman ne peut entretenir de telles présomptions: il n'aura aucun lecteur futur, parce que les Crakers ne savent pas lire. Quant aux lecteurs qu'il pourrait éventuellement imaginer, ils appartiennent au passé¹²⁹⁷.

¹²⁹² Houellebecq, *ibid.*, p. 65.

¹²⁹³ Nous pourrions voir ici un élément autobiographique : en 2002, après un procès pour injure raciale et invitation à la haine religieuse, Michel Houellebecq quitte la France précisément dans le but de s'isoler.

¹²⁹⁴ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 21.

¹²⁹⁵ Volodine, *ibid.*, p. 14.

¹²⁹⁶ « He himself was an island of a man surrounded by water, mystery, and being returned to a country he no longer knew or wanted. He was not a part of it [...] » Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 51.

¹²⁹⁷ « He too is a castaway of sorts. [...] But even a castaway assumes a future reader, someone who'll come along later and find his bones and his ledger, and learn his fate. Snowman can make such assumptions: he'll have no future reader, because the Crakers can't read. Any reader he can possibly imagine is in the past », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 40 (VO), p. 51 (VF).

L'isolement de Snowman est d'autant plus important qu'il sait que son récit ne trouvera jamais de lecteur. Son témoignage serait alors complètement vain puisqu'il n'aurait pas de destinataire. Le naufrage de Snowman est entièrement psychique et il est aggravé par sa solitude totale.

Les personnages de notre *corpus* sont donc affectés par un mal profond qui a pour effet de les briser. Ces êtres ne sont plus entiers. Ils sont parfois deux, comme ils ne sont à la fois que l'ombre d'eux-mêmes.

II. Qui est l'animal ? Identités en fusion

L'identité individuelle semble donc s'être égarée dans les turbulences de la crise contemporaine. Cette errance ontologique se révèle dans les œuvres à travers le motif de l'animal. Les fictions tentent en effet de décrire l'homme dans une comparaison différenciative avec l'animal. Cependant, cette distinction échoue souvent dans la mesure où une métamorphose s'opère et rend les deux identités ontologiques moins distinctes. Alors, il devient difficile de savoir qui est homme et qui est animal.

En littérature, l'écriture sur les animaux permet traditionnellement d'évoquer des qualités ou défauts humains, et le motif animal concerne bien plus souvent les hommes que les animaux eux-mêmes. Comme Stéphanie Posthumus le résume, les œuvres littéraires permettent, de façon générale, d'évoquer divers aspects de notre humanité :

Dans sa capacité de reprendre des discours dominants tout en les subvertissant, la littérature se révèle le lieu idéal pour illustrer nos rapports contradictoires entre humains et animaux. Critiquer les vices humains (fables de La Fontaine), enseigner la morale aux enfants (contes de Perrault), représenter la vie pénible des basses classes sociales (romans de Zola), s'interroger sur les limites entre humains et animaux (roman de Vercors) – la littérature se sert abondamment des animaux pour mieux cerner le sens et le non sens de la vie humaine¹²⁹⁸.

Or cette tradition continue dans la littérature contemporaine où les animaux apparaissent toujours comme un motif important. Cela est d'autant plus vrai dans le contexte

¹²⁹⁸ Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq : du darwinisme au post-humanisme », *op.cit.*, p. 362.

de la crise environnementale. En effet, à mesure que le monde change, et surtout notre rapport à lui, il apparaît qu'il faille également repenser notre rapport aux animaux et à l'animalité. De ce fait, les études sur le sujet abondent depuis les quarante dernières années. Le travail de Jacques Derrida dans *L'Animal que donc je suis*¹²⁹⁹ constitue, par exemple, un tournant de la pensée contemporaine sur l'animal. Le philosophe y observe notre rapport aux animaux et comment celui-ci redéfinit la définition même de notre humanité. Les études littéraires abondent également de réflexions sur l'animalité : on pense par exemple au groupe de recherche d'Anne Simon, « Animots », qui s'intéresse aux animaux en littérature du XX^e et du XXI^e siècles¹³⁰⁰. Lawrence Buell souligne l'intérêt des chercheurs en écocritique pour un tel sujet : « L'écocritique, de son côté, montre depuis le début une rigoureuse attention à la représentation des animaux, la (re)conception des humains comme animaux, et la communication inter-espèces et l'éthique¹³⁰¹ ». Cette attention portée à l'animal est aussi justifiée par notre *corpus* dans la mesure où les fictions de l'Anthropocène étudiées montrent toutes, à des degrés variés, un intérêt notoire pour les animaux.

1) Contradictions

Cet intérêt se manifeste d'abord, dans les œuvres, par le rapport contradictoire des personnages avec les animaux puisqu'ils oscillent entre la manifestation d'une cruauté totale et celle d'un amour sans limites envers eux.

La cruauté des hommes est en effet tournée contre l'animal, qui apparaît comme une cible privilégiée. Dans *Oreille rouge*, la voix narrative insiste sur le caractère abusif de la relation entre les hommes et les animaux. Albert, à la fin du roman, est décrit en train d'arpenter les allées d'un jardin zoologique français où il aperçoit enfin les animaux africains : « On le voit aussi beaucoup au jardin zoologique. Voilà donc où étaient passés les

¹²⁹⁹ Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

¹³⁰⁰ Voir notamment le site du programme, « Animots. Carnet de zoopoétique ». [En ligne] URL : <https://animots.hypotheses.org/2397>, consulté le 21 avril 2016.

¹³⁰¹ « Ecocriticism, for its part, has from its inception shown keen interest in the representation of animals, in the (re)conception of humans as animals, and in interspecies communication and ethics », Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends. », *op.cit.*, p.106. Notre traduction. Il faut toutefois noter que Lawrence Buell émet des réserves quant aux études sur l'animal dans le cadre de l'écocritique, rappelant de, selon de nombreux critiques, de telles études ne se focalisent pas suffisamment sur les problématiques environnementales. Lawrence Buell, *idem*.

animaux de la savane, la girafe, le lion, l'hippopotame¹³⁰² ». Les animaux disparus de la savane sont donc emprisonnés dans les zoos artificiels de l'Occident.

Les êtres humains, dans nos œuvres, justifient la maltraitance des animaux par le profit monétaire qu'elle permet. Cela est notoire dans *People of the Whale* où la chasse irréfléchie des baleines par Dwight et ses hommes est uniquement motivée par l'appât du gain. Thomas reproche à Dwight sa cupidité : « Tu as tué pour de l'argent. Qu'est-ce qui pourrait être pire¹³⁰³ ? ». L'exploitation d'êtres vivants dans l'objectif de produire des gains est donc dénoncée par Thomas.

Dans *Oryx and Crake*, Jimmy est témoin de cette cruauté dès son plus jeune âge, lors du brasier des animaux du Compound suspectés d'être porteurs de maladies. Face à la terreur de l'enfant devant ce spectacle meurtrier, son père le rassure en lui affirmant qu'il ne s'agit que d'un tas de viande. Mais Jimmy ne peut se résoudre à cette conception : « Les steaks n'avaient pas de tête¹³⁰⁴ », se dit-il. Car Jimmy comprend mieux que les adultes le lien qui le lie aux animaux. Comme eux, il est vivant, aussi ne peut-il justifier leur destruction massive. À l'adolescence, il assimile pourtant la vision de son père et regarde sur son ordinateur des concours « [...] d'ingestion d'animaux et d'oiseaux vivants avec, pour récompenses, des denrées alimentaires quasiment introuvables¹³⁰⁵ ». Le spectacle auquel il assiste paraît plus cruel encore que celui du brasier, puisqu'il consiste en l'ingestion inutile d'animaux vivants.

De la même façon, Daniell témoigne de la cruauté gratuite des hommes envers les animaux. Il remarque notamment la cruauté des espagnols envers les animaux de compagnie, décrivant de nombreux abandons en bord de route : « [...] l'Espagne traitait il y a peu les animaux avec indifférence, et parfois avec une sombre cruauté¹³⁰⁶ ». Par ailleurs, ce constat n'est affecté par aucune émotion dans la mesure où Daniell ne s'intéresse pas aux animaux. Il méprise notamment les biches : « Ces bêtes n'étaient que des machines imparfaites, approximatives, d'une durée de vie faible¹³⁰⁷ [...] ». Aussi considère-t-il les animaux comme des objets inutiles et faibles. Il considère que « [s]i l'homme rit, s'il est le seul, parmi le règne

¹³⁰² Chevillard, *ibid.*, p. 152.

¹³⁰³ « You killed for money. What could be worse? », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 256.

¹³⁰⁴ « Steaks didn't have heads », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 18 (VO), p. 27 (VF).

¹³⁰⁵ « featuring the eating of live animals and birds, timed by stopwatches, with prizes of hard-to-come-by foods », Atwood, *ibid.*, p. 85 (VO), p. 96 (VF).

¹³⁰⁶ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 75.

¹³⁰⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 461.

animal, à exhiber cette atroce déformation faciale, c'est également qu'il est le seul, dépassant l'égoïsme de la nature animale, à avoir atteint le stade infernal et suprême de la *cruauté*¹³⁰⁸ ».

Cependant, ce portrait de l'homme exploitant et torturant les animaux est contrebalancé par son opposé, c'est-à-dire celui de l'homme respectant et défendant la cause animale. On observe déjà dans *Ecotopia* la trace de cette approche radicalement opposée quand il est écrit comme un slogan publicitaire : « Ecotopia, où les animaux sont manifestement laissés aussi sauvages que possible¹³⁰⁹ ». L'utopie environnementale est bien sûr soucieuse de la cause animale, comme le traduit le souci de non-ingérence humaine dans la vie sauvage. Dans la conception utopique, il semble que les hommes aient pris la décision de ne pas interférer dans la vie animale. On retrouve cet idéal à travers le discours d'Adam Premier qui rappelle l'importance de considérer les animaux comme nos pairs et de refuser une « [...] vision spéciste des choses affirm[ant] que l'Homme est plus intelligent que le Poisson et qu'un Poisson d'Avril est muet et idiot¹³¹⁰ ». Selon lui, notre propension à croire que nous sommes supérieurs aux autres êtres vivants – notamment les animaux – fait de nous « les Idiots de Dieu¹³¹¹ ». On observe ici l'affirmation d'une conception diamétralement opposée à l'idée cartésienne de l'homme « maître et possesseur de la nature ».

Dans *La Possibilité d'une île*, la seule manifestation d'un intérêt pour les animaux concerne les animaux domestiques, et notamment les chiens. Fox, le chien de Daniell, bénéficie de tout l'amour de son maître qui pense qu'« [à] travers les chiens nous rendons hommage à l'amour, et à sa possibilité¹³¹² ». Si les femmes et les autres hommes déçoivent inévitablement Daniell, ce n'est pas le cas de son chien qui lui apporte « l'amour inconditionnel¹³¹³ ». Stéphanie Posthumus observe le décalage évident entre le traitement des animaux sauvages et celui des animaux domestiques dans le roman de Houellebecq. D'un côté, les animaux sauvages ne semblent bons qu'à se nourrir, et de l'autre, les animaux domestiques représentent, visiblement sans ironie, l'amour total et idéal¹³¹⁴.

¹³⁰⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 61.

¹³⁰⁹ « Ecotopia, where animals are evidently left as wild as possible », Ernest Callenbach, *Ecotopia, op.cit.*, p. 15.

¹³¹⁰ « [...] the Specist view that we Humans are smarter than Fish, and thus an April Fish is being marked as mute and foolish. », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 286-287 (VF). Ce commentaire apparaît lors du jour du « Poisson d'Avril ». Adam Premier dénonce donc l'aspect spéciste de cette tradition qui qualifie le poisson d'« imbécile » (« fool »).

¹³¹¹ « God's Fools », Atwood, *idem*.

¹³¹² Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 190.

¹³¹³ Houellebecq, *ibid.*, p. 75.

¹³¹⁴ Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *op.cit.*, p. 372.

La manifestation du respect – si ce n'est de l'amour – pour les animaux est sans demi-teinte dans le roman de Hogan où les baleines font l'objet d'une véritable fascination de la tribu : « [l]es baleines avaient toujours été aimées et observées, l'écume de leur souffle s'envolant au-dessus de l'eau, leur corps se retournant, s'élevant¹³¹⁵ ». Les personnages qui ne participent pas à l'exploitation des baleines à des fins monétaires sont attachés à elles par un respect profond. Bien qu'il ait participé à la chasse de la baleine, Thomas se remémore l'animal comme un enchantement : « Il se souvient de la baleine. Elle était magnifique à sa façon, des bernacles grises sur elle, des crustacés, comme si elle portait une planète entière sur son dos¹³¹⁶ ». L'évocation presque religieuse de la baleine traduit le respect et la fascination qu'elle suscite. Cette fascination pour l'animal est également évidente dans le roman de Cormac McCarthy, *All the Pretty Horses*, où les personnages admirent profondément les chevaux avec lesquels ils voyagent. Le titre lui-même – en français, *De si jolis chevaux* – est évocateur. Dans ces œuvres, l'animal est plutôt un animal-totem vénéré. Albert Moindre évoque d'ailleurs l'hippopotame comme un « animal totem¹³¹⁷ » : « Ce sont eux, vous savez, qui débroussaillent les berges et les nettoient. L'hippopotame est indispensable à l'équilibre écologique du fleuve¹³¹⁸ », affirme ainsi le guide Toka. Aussi l'animal est-il respecté, bien qu'il semble en fait avoir disparu, ce qui indique que la situation écologique malienne est alarmante. L'importance capitale de l'hippopotame rappelle celle de l'orang-outan. Il semble que ce primate soit au cœur même du fonctionnement de la planète pour Albert Moindre : « [l]e point de vue de l'orang-outan [...] ne comptait pas pour rien dans l'invention du monde et [...] faisait tenir en l'air le globe terraque¹³¹⁹ ». Comme celle de l'hippopotame, la disparition de l'orang-outan menace l'équilibre écologique. L'existence des primates est si importante aux yeux du personnage que celui-ci échangerait volontiers sa vie contre la leur : « Ma seule personne plutôt que la famille entière des orangs-outans ? Oh comme m'agréerait cette hypothèse¹³²⁰ ! ».

Chez Atwood, c'est la préoccupation de la cruauté animale qui s'affirme le plus explicitement. Jimmy, qui est si inquiet devant le brasier d'animaux, est également perturbé par la nourriture issue d'animaux : il « [...] n'avait pas envie de manger de porcons, parce

¹³¹⁵ « *The whales have always been loved and watched, their spumes of breath blowing above water, their bodies turning, rising* », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 10.

¹³¹⁶ « He recalls the whale. It was beautiful in its way, gray barnacles on it, sea lice, as if it supported an entire planet », Hogan, *ibid.*, p. 112.

¹³¹⁷ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 76.

¹³¹⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 96.

¹³¹⁹ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 18.

¹³²⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 46.

qu'il les considérait comme des créatures très proches de lui¹³²¹ ». Sa gêne vient de la proximité entre lui et les animaux, qui est d'autant plus forte que les porcons partagent certaines cellules avec les humains. Il est difficile pour lui de manger des êtres qui lui sont si proches et avec qui il aime jouer¹³²². D'ailleurs, tout comme Daniell pour Fox, Jimmy ressent un amour inconditionnel pour son animal de compagnie, Killer : « Personne ne le savait, mais Killer était sa meilleure amie. Pathétique, le seul être avec lequel il pouvait vraiment parler était une rasconse¹³²³! ».

On remarque donc la contradiction qui caractérise le rapport entre les hommes et les animaux. Si les premiers manifestent un intérêt, une fascination voire de l'amour pour les seconds, la société capitaliste et industrielle implique cependant de les maltraiter. Ce paradoxe permet d'illustrer le statut complexe de l'humanité qui oscille entre une animalité biologique et une différenciation culturelle. La contradiction qui caractérise le rapport entre l'homme et l'animal permet de mettre en exergue l'errance ontologique de celui-ci, qui à la fois serait et ne serait pas un animal.

2) Métamorphoses

Cette errance ontologique est incarnée par l'impossibilité, pour l'homme, de s'identifier complètement à l'animal, mais également l'incapacité à s'en éloigner pour de bon. Cette forme de promiscuité inter-espèces est illustrée dans les fictions de l'Anthropocène par le motif de la métamorphose.

Dans certains cas, les œuvres évoquent l'homme et l'animal à travers un discours ambigu qui entame une fusion entre l'un et l'autre. Cela est particulièrement notable dans *Nos animaux préférés* où l'écriture laisse planer un doute sur l'identité ontologique des personnages. Comme l'affirme Jean-Paul Engélibert, « Volodine pense la politique avec ses figures animales, non en dessinant des figures animales stables qui seraient des métaphores claires, comme dans les fables, mais en brouillant les identifications et les distinctions de l'animal et de l'homme¹³²⁴ ». Aussi la figure animale est-elle un autre moyen d'illustrer la complexité ontologique des hommes dans la mesure où les personnages de Volodine existent

¹³²¹ « He didn't want to eat a pigoon, because he thought of the pigoons as creatures much like himself », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 24 (VO), p. 34 (VF).

¹³²² Atwood, *ibid.*, p. 26 (VO), p. 36 (VF).

¹³²³ « His secret best friend was Killer. Pathetic, that the only person he could really talk to was a rakunk », Atwood, *ibid.*, p. 59 (VO), p. 70 (VF).

¹³²⁴ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume, op.cit.*, p. 146.

à la frontière de l'humanité et de l'animalité. Wong, par exemple, a l'air d'un éléphant, avec ses oreilles qui se déplient et sa trompe. Mais à la question de la femme qu'il rencontre « Tu es quoi ? », il répond simplement « Je suis Wong¹³²⁵ ». Or la capacité seule de communiquer au moyen du langage fait basculer Wong dans un flou identitaire : il semble n'être ni homme, ni éléphant, à moins qu'il ne soit les deux. Plus tard, il se différencie des autres espèces au moyen d'une distinction entre « éléphant » et « non-éléphant¹³²⁶ », ce qui corrobore l'hypothèse qu'il est un pachyderme. Toutefois, sa capacité à communiquer et à penser laisse croire qu'il est humain.

De la même façon, il est difficile d'identifier l'espèce à laquelle appartient le roi Balbutiar. Celui-ci est explicitement animalisé dans la mesure où sont évoqués « ses pattes arrières¹³²⁷ », « ses jarrets¹³²⁸ » ou « sinciput et antennes¹³²⁹ ». Les multiples évocations de parties du corps animales donnent à penser qu'il est un animal hybride entre le mammifère et l'insecte. Mais là aussi, Balbutiar est doué de langage et de sentiments humains. Tout comme Wong, il n'est ni homme, ni animal. Cette ambiguïté habite l'ensemble de l'œuvre et concerne tous les personnages. Par exemple, dans le chapitre « II. Pour ne plus voir », le narrateur s'exprime à travers un « nous » collectif. Alors qu'on peut supposer que ce sont des humains qui s'expriment, il est fait mention de leurs ailes¹³³⁰, ce qui affaiblit cette hypothèse. Ce procédé, entre anthropomorphisme et zoomorphisme, crée une ambiguïté quant à l'identité ontologique des personnages. Chevillard joue de la même ambiguïté dans son « Rapport parlementaire » où la voix narrative se réfère également à un « nous » collectif évoquant des parties du corps animales telles que les « écailles¹³³¹ ». Observant l'écriture de Volodine, Jean-Paul Engélibert affirme enfin que « [l]a métamorphose signe le refus de l'assignation identitaire ; elle signe en même temps celui d'être "simplement humain" : double refus qui correspond exactement à la double identité de l'homme postpolitique d'aujourd'hui¹³³² ». La transformation des hommes en animaux permettrait de refuser une identification autoritaire des êtres. Nous l'interprétons par ailleurs comme une autre illustration de l'effritement de l'identité humaine à l'épreuve de la crise environnementale.

¹³²⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 11.

¹³²⁶ Volodine, *ibid.*, p. 140.

¹³²⁷ Volodine, *ibid.*, p. 20.

¹³²⁸ Volodine, *ibid.*, p. 23.

¹³²⁹ Volodine, *idem*.

¹³³⁰ Volodine, *ibid.*, p. 92.

¹³³¹ « Rapport parlementaire » dans Eliane Patriarca (ed.), *Du souffle dans les mots : 30 écrivains s'engagent pour le climat*, *op.cit.*, p. 104.

¹³³² Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 149.

L'ambiguïté, qui est si claire chez Volodine, est incarnée de façon littérale dans l'œuvre d'Atwood où les manipulations génétiques donnent lieu à des fusions concrètes entre l'homme et l'animal. C'est le cas des porcons qui « [...] ont des tissus de neocortex humain¹³³³ ». Sharon, la mère de Jimmy, se moque d'une société où la distinction entre porcs et humains devient difficile, se désolant qu'il y ait « [e]ncore plus d'individus avec un gingin de cochon¹³³⁴ ». Dans la mesure où une fusion réelle a lieu entre les cochons et les hommes, l'ambiguïté de l'identité de chacun est plus importante encore. De la même façon, l'ambition d'Albert Moindre le pousse à envisager la re-crédation artificielle des orangs-outans. Cependant, puisque ceux-ci ont disparu, il insémine Aloïse avec l'ovule fécondé de Mina¹³³⁵. Cette manipulation du vivant accomplit la fusion totale entre humanité et animalité.

Dans *People of the Whale*, l'impression d'une fusion entre les humains et les animaux vient du lien fort qui unit les deux dans la culture native américaine. Aussi l'invocation des baleines par Witka promet-elle cette union : « Vous serez en partie humaines. Nous serons en partie des baleines¹³³⁶ ». Cette promesse vise à convaincre les baleines de sacrifier l'un des leurs pour la survie de la tribu. Quand Ruth imagine la mort de son fils pendant la chasse aux baleines, elle pense que « [...] le sang de la baleine et celui de son fils ont du se mélanger¹³³⁷ ». L'idée d'une fusion entre Marco et la baleine apaise Ruth dans la mesure où elle constitue un idéal où les hommes et les baleines sont entièrement confondus, comme l'atteste la promesse du jeune Thomas à ses camarades d'école : « *Un jour nous nous cacherons dans l'océan. [...] Nous deviendrons des baleines comme l'histoire le raconte*¹³³⁸ ». Le désir de fusionner avec les baleines vient du fait que celles-ci sont considérées comme membres de la famille humaine. « Nous sommes ses parents », affirme ainsi Marco (« We are its relatives¹³³⁹ »). Chevillard adopte le même point de vue en rappelant – en dehors de la fiction – qu'un lien nous attache aux animaux, et que, bien que l'homme soit souvent spéciste, « [...] il est vrai que nous appartenons à une même chaîne végétale [...]. Très souvent la frontière est floue¹³⁴⁰ ». La confusion entre les humains et les animaux peut donc venir de leur appartenance à la même catégorie du vivant.

¹³³³ « They've got human neocortex tissue », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 19 (VO), p. 36 (VF).

¹³³⁴ « More people with the brains of pigs », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 56 (VO), p. 66 (VF).

¹³³⁵ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 187.

¹³³⁶ « You will be part human. We'll be part whale », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 23.

¹³³⁷ « [...] the blood of the whale and that of her son must have been mixed together », Hogan, *ibid.*, p. 258.

¹³³⁸ « *Someday we'll hide in the ocean. [...] We'll become whales like the story says* », Hogan, *ibid.*, p. 158.

¹³³⁹ Hogan, *ibid.*, p. 99.

¹³⁴⁰ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

Chez l’auteur, celle-ci se manifeste par la comparaison courante des hommes aux animaux. La narration décrit notamment qu’Albert Moindre « se gratte les flancs comme une vache¹³⁴¹ », qu’il « va comme le mouton, tête basse¹³⁴² », ou qu’il montre « l’avidité d’un singe¹³⁴³ ». Avant de partir au Mali, il vit « dans sa tanière¹³⁴⁴ ». D’ailleurs, le personnage féminin que rencontre Wong dans les premières pages de *Nos animaux préférés* vit également « dans la boue nauséabonde de sa tanière¹³⁴⁵ ». La substitution de la maison par la tanière opère déjà l’animalisation des personnages. La comparaison presque systématique du personnage à un animal rend les frontières entre animalité et humanité moins tangibles.

De la même façon, quand Thomas s’enferme dans la maison de son grand-père à Dark River, il est comparé à une araignée se reconstruisant au cœur de sa toile¹³⁴⁶. Dans *La Possibilité d’une île*, la comparaison des hommes aux animaux est dévalorisante (puisque l’animal, selon Daniell, n’a aucune valeur à moins qu’il ne soit domestiqué). Pour Daniell, comparer l’homme à l’animal permet d’affirmer le manque de libre-arbitre de ceux-ci, et l’utilisation médiocre de leur intelligence : « [...] c’était plutôt remarquable dans l’ensemble de constater à quel point les hommes s’étaient comportés en *braves bêtes*, avec la bonne volonté du bœuf grim pant joyeusement dans le camion qui l’emmène à l’abattoir¹³⁴⁷ ». Daniell dénonce la servitude grégaire de l’humanité. Souvent, la comparaison animale est l’outil d’insultes qui visent les femmes¹³⁴⁸. Daniell pense ainsi de Susan que « [s]a nature était d’aimer, comme la vache de paître (ou l’oiseau, de chanter ; ou le rat, de renifler¹³⁴⁹). Il critique l’amour de Susan qui est aussi naturel – mais également aussi inconscient et mécanique – que le réflexe bovin de mastication. De la même façon, il affirme d’Isabelle qu’elle a « le regard de l’animal malade¹³⁵⁰ » ou d’Esther qu’elle est « ce petit animal innocent, amoral, ni bon ni mauvais, simplement en quête de sa ration d’excitation et de plaisir¹³⁵¹ ». En animalisant les personnages, Daniell les prive des spécificités de l’humain (le libre-arbitre, la conscience et le langage). Les hommes n’échappent pas non plus à cette dégradation puisqu’il est dit du prophète qu’« [i]l ressemblait de plus en plus à un vieux singe

¹³⁴¹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 57.

¹³⁴² Chevillard, *ibid.*, p. 72.

¹³⁴³ Chevillard, *ibid.*, p. 73.

¹³⁴⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 11.

¹³⁴⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 14.

¹³⁴⁶ Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 113.

¹³⁴⁷ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 419.

¹³⁴⁸ Sur le traitement des femmes dans *La Possibilité d’une île*, voir le chapitre 8.

¹³⁴⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 322.

¹³⁵⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 55.

¹³⁵¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 338.

fatigué¹³⁵² », et de Patrick que « c'était un brave mammifère de taille moyenne¹³⁵³ ». Aucun personnage n'échappe donc à la comparaison animale qui permet à Daniel¹ d'illustrer l'apathie humaine et le déterminisme auquel sont soumis les hommes.

Les comparaisons animales sont si nombreuses dans la trilogie d'Atwood qu'il serait trop long d'en recenser toutes les occurrences. Une fois de plus, l'exemple de Snowman apparaît comme le plus pertinent. L'animalisation de celui-ci au moyen de comparaisons permet d'insister, comme chez Houellebecq, sur la dés-humanisation progressive du personnage. Perdu dans un monde qui ne fait plus sens, Snowman perd en effet son identité d'homme. Quand il ne se transforme par en déchet¹³⁵⁴, il devient un animal : « À certains moments, il ricane comme une hyène ou rugit comme un lion – l'idée qu'il se fait d'une hyène, d'un lion. [...] Ou bien il grogne et crie comme un porcon ou hurle comme un louchien¹³⁵⁵ [...] ». Quand il trouve de l'eau dans le réservoir d'une chasse d'eau, Snowman, assoiffé, la « boit comme un chien¹³⁵⁶ ». Son humanité se dégrade au fur et à mesure que son passé d'homme lui échappe. Alors est entamée sa métamorphose en animal.

Cette métamorphose est totale pour les Enfants de Crake qui sont le produit d'une fusion biologique entre l'homme et l'animal. Aussi adoptent-ils des attitudes typiquement animales, comme le marquage de territoire au moyen de l'urine¹³⁵⁷.

Chez Hogan, la frontière entre les hommes et les animaux est ténue dans la mesure où certains personnages montrent des particularités typiquement animales. Aussi Ruth est-elle née avec des branchies¹³⁵⁸ et Marco avec des pieds palmés¹³⁵⁹. Aurora, la mère de Ruth, est convaincue de l'appartenance de ces derniers au monde aquatique : « Ils étaient une famille non destinée à la terre, pour sûr, Aurora dit-elle à sa propre sœur qui vivait plus au nord. Comme les baleines qui sont dépendantes de la terre, de multiples façons ils vivaient dans deux éléments¹³⁶⁰ ». L'attachement à l'océan manifesté par Ruth et Marco, ainsi que la manifestation physique d'une certaine animalité, sont deux indices de la métamorphose qui

¹³⁵² Houellebecq, *ibid.*, p. 269.

¹³⁵³ Houellebecq, *ibid.*, p. 196.

¹³⁵⁴ Voir le chapitre 4.

¹³⁵⁵ « Sometimes he laughs like a hyena or roars like a lion – his idea of a hyena, his idea of a lion. [...] Or he grunts and squeals like a pigoon, or howls like a wolvog », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 10 (VO), p. 19 (VF).

¹³⁵⁶ « drinks like a dog », Atwood, *ibid.*, p. 272 (VO), p. 289 (VF).

¹³⁵⁷ Sur le sujet, voir aussi le chapitre 6.

¹³⁵⁸ Hogan, *PW, op.cit.*, p. 27.

¹³⁵⁹ Hogan, *ibid.*, p. 34.

¹³⁶⁰ « They were a family not bound to land, that was for sure, Aurora told her own sister, who lived farther north. Like the whales who were dependant on land, in many ways they lived in two elements », Hogan, *ibid.*, p. 107.

s'opère en eux comme c'est le cas dans *Truismes*¹³⁶¹ de Marie Darrieussecq, où une femme se transforme soudainement en truie.

L'animalisation des hommes est un procédé retrouvé dans l'ensemble des œuvres du *corpus*. Les fictions de l'Anthropocène permettent ainsi d'illustrer l'errance et l'hésitation qui caractérisent l'identité humaine. Le processus d'animalisation consiste donc, selon la formulation de Tiphaine Samoyault, à « rendre étrange » : « [...] le contraire de naturaliser ; le contraire aussi d'un contact anthropomorphique dans lequel on viendrait se chercher soi ou une vérité de soi. Animaliser, c'est rendre étrange dans un monde où plus rien n'est étranger¹³⁶² ». Si l'animalisation des personnages permet de parler des hommes et de s'interroger sur l'identité, elle est surtout l'occasion de souligner le phénomène « d'étrangement » (au sens de « rendre étrange ») de l'homme à lui-même dans une contemporanéité marquée par la confusion.

Aussi le trouble qui semble affecter les individus dans la mouvance de la crise environnementale est-il illustré par le motif de l'animal. Celui-ci permet d'abord de comprendre le rapport complexe qui s'établit entre les hommes et les animaux, et ensuite d'entamer – au moyen de l'écriture – une métamorphose de l'un vers l'autre afin d'illustrer l'errance ontologique qui affecte les individus.

Parmi les quelques critères pouvant exclure les hommes d'une appartenance animale figure la capacité de socialiser. En effet, Catherine Larrère rappelle que selon Rousseau dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, « [...] « la différence entre l'homme et l'animal n'est pas à chercher dans la nature mais [...] elle est le résultat de la socialisation¹³⁶³ ». La différence la plus fondamentale serait donc la capacité des hommes à créer entre eux des liens.

¹³⁶¹ Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris, Éditions P.O.L., 1996.

¹³⁶² Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », dans Bruno Blanckeman, Tiphaine Samoyault, Dominique Viart et Pierre Bayard, *Pour Éric Chevillard*, *op.cit.*, p. 37-58, p. 53.

¹³⁶³ Catherine Larrère, *Les Philosophies de l'environnement*, *op.cit.*, p. 41.

III. Défaillance des rapports sociaux : l'incapacité d'habiter *ensemble*

1) Rupture des rapports sociaux

La dépression et la solitude, ainsi que la perte d'une identité humaine, modifient profondément les personnages. Ce bouleversement à échelle individuelle semble avoir des répercussions, dans nos fictions de l'Anthropocène, sur les interactions sociales entre les personnages. Car même dans les œuvres post-apocalyptiques où les survivants humains sont peu nombreux, le lien social est évoqué. La plupart du temps, il est présenté comme l'une des causes de la souffrance individuelle des personnages. Le lien social, quand il est lié à la problématique environnementale, se révèle négatif. Félix Guattari associe d'ailleurs les nombreuses déviations de la postmodernité à une perte de la subjectivité dans le rapport à la société : « C'est le rapport de la subjectivité avec son extériorité – qu'elle soit sociale, animale, végétale, cosmique – qui se trouve ainsi compromis dans une sorte de mouvement général d'implosion et d'infantilisation régressive¹³⁶⁴ ». La crise environnementale est donc aussi une crise de l'individu, qui à son tour révèle une crise des interactions sociales. Celle-ci naît d'une confrontation violente entre l'intérieur (la subjectivité individuelle) et l'extérieur (le groupe).

Cela n'est pas sans lien avec le motif du déchet que nous avons observé précédemment. En effet, Zygmunt Bauman établit un rapport entre la solitude des individus et la crainte du rejet : « Nous avons peur d'être abandonnés, impuissants et malheureux. Privés de compagnie, de cœurs aimants et de mains tendues. Nous avons peur que l'on se débarrasse de nous – c'est notre tour pour la décharge¹³⁶⁵ ». Le rejet, quand il est opéré par autrui, condamne les individus à l'exclusion, et à leur transformation en déchet humain. Cette fois-ci ce n'est plus le groupe social qui est rejeté selon des critères d'exclusion définis, mais l'individu. La solitude de chacun nous renvoie donc à une solitude de groupe.

Dans les fictions de l'Anthropocène, les récits montrent – par le biais des personnages – que les rapports sociaux ne sont pas encouragés. Remarquons, par exemple, que la fracture interne, identitaire et psychique dont souffre Thomas permet d'illustrer plus généralement celle de la tribu. La souffrance de Ruth face à la rupture des traditions éclaire mieux encore l'implosion du groupe social. La fracture psychique du personnage est donc l'indice d'une fracture beaucoup plus vaste qui mène à l'impossibilité pour les hommes de se lier entre eux,

¹³⁶⁴ Félix Guattari, *Les Trois écologies*, *op.cit.*, p. 12.

¹³⁶⁵ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 234.

d'habiter *ensemble* un *oikos* problématique. On note un lien, dans les récits, entre la solitude de l'individu et les interactions sociales défaillantes. Une fois de plus, les fictions semblent traduire une réalité sociale que Zygmunt Bauman analyse d'ailleurs en se concentrant sur une échelle individuelle, notamment en évoquant le « deuil de la confiance » chez chacun :

[u]ne vie ainsi vécue laisse derrière elle une chaîne de relations défaillantes et abandonnées – le rebut du même ordre que celui des conditions de la zone frontière globale, tristement notoire pour considérer la confiance comme un signe de naïveté et un piège pour ceux qui sont crédules et manquent d'ingéniosité¹³⁶⁶.

Cette « chaîne de relations défaillantes et abandonnées » a pour conséquence de détruire le groupe social, comme cela est illustré par le roman de Houellebecq, où Daniel²⁴ analyse la solitude comme constituant une « évasion du groupe », ajoutant qu'« [a]ujourd'hui que tout groupe est éteint, toute tribu dispersée, nous nous connaissons isolés mais semblables, et nous avons perdu l'envie de nous unir¹³⁶⁷ ». Aussi l'envie d'être ensemble semble-t-elle céder à la nécessité de la solitude pour la survie. On trouve pourtant bien dans *La Possibilité d'une île* l'idée aristotélicienne selon laquelle l'homme est « un animal social¹³⁶⁸ ». Daniel¹ note que « [l]'humanité, comme toutes les espèces sociales, s'était bâtie sur la prohibition du meurtre à l'intérieur du groupe¹³⁶⁹ [...] », ajoutant que « [...] la civilisation, même, n'avait pas d'autre contenu véritable¹³⁷⁰ ». S'il reconnaît l'espèce humaine comme essentiellement sociale, il ajoute cependant que le seul garant de ce caractère est l'interdiction du meurtre. On sent poindre un paradoxe dans cette assertion que les hommes sont bien censés être sociaux, mais que cela n'est pas véritablement possible. Aux yeux de Daniel²⁵, « [l]orsqu'un système social est détruit, cette destruction est définitive, et aucun retour en arrière n'est possible¹³⁷¹ ». Daniel¹ montre à ce propos une capacité d'anticipation dans la mesure où il affirme qu'« [i]l était peu vraisemblable que l'espèce appelée à nous succéder soit, au même degré, une *espèce sociale*¹³⁷² ». Car pour lui, la sociabilité « n'[est]

¹³⁶⁶ Zygmunt Bauman, *Vies perdus*, *op.cit.*, p. 170.

¹³⁶⁷ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 141.

¹³⁶⁸ Aristote, *La Politique*, traduction par Pierre Louis, Paris, Hermann, « Savoirs, Culture », 1996.

¹³⁶⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 296.

¹³⁷⁰ Houellebecq, *idem*.

¹³⁷¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 358.

¹³⁷² Houellebecq, *ibid.*, p. 419.

plus aujourd'hui qu'un vestige inutile et encombrant¹³⁷³ ». Toute interaction entre hommes semble donc vouée à l'échec.

Cette rupture des rapports sociaux est révélée par la misanthropie de certains personnages, qui permet d'évoquer l'idée que les hommes ne valent rien, autant individuellement que socialement. Le personnage le plus misanthrope de notre *corpus* est Daniel¹, qui affiche « un dégoût pour le public – et probablement pour l'humanité en général¹³⁷⁴ ». Il éprouve un dégoût profond pour sa propre espèce : « Je haïssais l'humanité, c'est certain, je l'avais haïe dès le début, et le malheur rendant mauvais je la haïssais aujourd'hui encore bien davantage¹³⁷⁵ ». Si sa misanthropie est évidente, on remarque qu'elle se manifeste aussi chez les néo-humains par une préférence pour les animaux. En effet, Daniel²⁴ raconte qu'il lui « [...] arrive de déverrouiller la barrière pour porter secours à un lapin, ou à un chien errant ; jamais pour porter secours à un homme¹³⁷⁶ ».

En-dehors de notre *corpus* principal, on remarque la misanthropie du personnage de Klaus dans *Solitudes Blanches* de Nicolas Vanier : « Klaus n'aime pas le monde. Surtout celui qui gagne du terrain sur ses terres sauvages, les compagnies de sciage, les villes, les barrages¹³⁷⁷ [...] ». Dans ce cas, la misanthropie du personnage est directement liée à la crise environnementale et notamment à l'empiètement des zones industrielles et urbaines sur des zones dites naturelles. On voit poindre ici une distinction entre espace naturel et espace social, et l'impossibilité d'une fusion entre les deux. La seule motivation de Klaus dans ce roman, exceptée celle de retrouver son ami disparu, est de quitter les zones habitées par d'autres hommes : « Klaus hausse les épaules. Il s'en fout, lui, de l'or, de l'argent, comme de Van, de Stan, et de tout le reste. Il veut partir ». Il existe donc une profonde césure non seulement à l'intérieur des personnages, mais également entre les personnages et le reste du monde.

On pourrait attribuer à cette césure une fonction de révélation des affres de la société. La description du monde humain par certains personnages semble illustrer l'ère de la crise environnementale et sociopolitique que nous traversons. Les émissions de télé-réalité sordides que regardent les jeunes Jimmy et Glenn, « Topfriteuse » (« Brainfrizz ») et Pornnmomms (« HottTotts ») dépeignent une société moralement corrompue. En effet, les deux jeunes

¹³⁷³ Houellebecq, *idem*.

¹³⁷⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 61.

¹³⁷⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 417.

¹³⁷⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 26.

¹³⁷⁷ Nicolas Vanier, *Solitudes Blanches*, *op.cit.*, p. 9.

hommes ont pour loisir de regarder « des sites d'animaux crevés¹³⁷⁸ », « decap.com qui assurait la diffusion en direct d'exécutions en Asie¹³⁷⁹ », ou encore le cruel site « alibavures.com¹³⁸⁰ » diffusant des images de voleurs se faisant couper les mains ou de femmes adultères se faisant lapider au Moyen-Orient. Les sites longuement décrits sont choquants car ils défient les tabous de la société contemporaine en les exhibant publiquement, assouvissant ainsi un désir voyeuriste malsain chez les deux adolescents.

Dans *La Possibilité d'une île*, la focalisation interne sur Daniel1 permet d'observer la décadence de la société à laquelle il appartient. Celle-ci se caractérise par la cupidité, la cruauté, la vanité et le culte de la pornographie. Daniel1 explique d'ailleurs le succès de sa carrière d'humoriste par l'exploitation, dans ses spectacles, des pires sujets de société, dans la mesure où « [t]oute forme de cruauté, d'égoïsme cynique ou de violence était [...] la bienvenue¹³⁸¹ [...] ». Son personnage semble en fait avoir été composé à l'image de la société qu'il souhaite dénoncer : capitaliste, grossier, raciste, obsédé sexuel, provocateur, sans limites, il est le parfait indicateur que quelque chose, dans la société, est définitivement brisé.

Daniel1 est convaincu d'être un « observateur acéré de la réalité contemporaine¹³⁸² ». Il se présente plus tard dans la narration comme « une sorte de vieil espion de l'humanité, un espion à la retraite¹³⁸³ ». Son observation, qui passe par des commentaires outrageants, est d'ailleurs saluée par les médias. Comme l'affirme Michel Biron, le personnage chez Houellebecq a pour fonction de représenter un groupe collectif plus large :

Sa désespérante pâleur n'est pas seulement un trait de son caractère individuel et ne s'explique plus entièrement par la misère affective de son milieu familial, mais constitue la pointe extrême d'un processus qui touche l'ensemble de sa génération¹³⁸⁴.

Daniel1 s'amuse de constater qu'on le considère comme un humaniste (« un humaniste *grinçant*, certes, mais un humaniste¹³⁸⁵ »), voire qu'il est perçu comme un

¹³⁷⁸ « animal snuff sites », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 82 (VO), p. 92 (VF)

¹³⁷⁹ « hedsoff.com, which played live coverage of executions in Asia. », Atwood, *ibid.*, p. 82 (VO), p. 93 (VF).

¹³⁸⁰ « alibooboo.com », Atwood, *idem*.

¹³⁸¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 52.

¹³⁸² Houellebecq, *ibid.*, p. 21.

¹³⁸³ Houellebecq, *ibid.*, p. 275.

¹³⁸⁴ Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 31.

¹³⁸⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 22.

« défenseur des droits de l'homme¹³⁸⁶ » par l'opinion publique. Cette image semble être à l'opposé de la personnalité misanthrope de Daniel1. Elle confirme que la société nord-occidentale est dysfonctionnelle, car elle trouve dans un individu détestable des qualités philanthropiques inexistantes. En fait, ce que permet d'observer la subjectivité de Daniel1 dans *La Possibilité d'une île*, c'est la défaillance totale des rapports sociaux dans la société, qu'il résume en affirmant que « chacun devait se défendre seul, et mener sa propre barque sans compter sur l'aide de personne¹³⁸⁷ ». Cette affirmation n'est pas sans nous rappeler l'« *homo homini lupus* » définissant l'état de nature chez Hobbes¹³⁸⁸ et nous renvoyant de ce fait à la misanthropie profonde du personnage. Céline Grenaud-Tostain, observant justement une « défiance à l'égard du capitalisme » dans les œuvres contemporaines, remarque que « Michel Houellebecq, pour sa part, stigmatise à l'envi les dérives du système néolibéral : le consumérisme capitaliste, l'individualisme forcené et le libertinisme stérile¹³⁸⁹ ».

Dominique Viart, reprenant une expression de Chevillard dans son blog « L'Autofictif », affirme que la littérature contemporaine tout entière est une « littérature misanthrope » qui profite de l'instabilité du personnage pour écrire sur l'ère contemporaine :

Afin d'être plus efficace dans une telle réforme, cette littérature se rêve sans humains, ou si peu, ou malléables à volonté. C'est une littérature *misanthrope* comme l'Autofictif le déclare volontiers, dans une formule bathmologique s'il en est : « Bah, l'humanité me dégoûte, surtout les misanthropes¹³⁹⁰ ».

La citation amusante de Chevillard révèle le lien circulaire qui existe entre la misanthropie et la fracture de la société : la misanthropie du personnage révèle la fracture de la société, qui à son tour provoque la misanthropie du personnage. Aussi le personnage est-il en partie privé de sa subjectivité car il a pour vocation de révéler une vérité sur le groupe collectif des hommes. Blanche Cerquiglini observe en effet que le personnage de Daniel1 est le représentant d'une société tout entière :

Contempteur de l'homme moderne, qu'il représente en pauvre type englué dans sa dépression, sa frustration et sa misère sexuelle,

¹³⁸⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 23.

¹³⁸⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 192.

¹³⁸⁸ Thomas Hobbes, *Du Citoyen, principes fondamentaux de la philosophie de l'État* [1642], traduction par Samuel Sorbière et Gérard Mairet, Paris, Librairie générale française, 1996.

¹³⁸⁹ Céline Grenaud-Tostain, « La plume et l'éprouvette », *Poétique*, n° 173, 2013, p. 27- 46, p. 37.

¹³⁹⁰ Dominique Viart, « Littérature spéculative », dans Bruno Blanckeman et al., *Pour Éric Chevillard, op.cit.*, p. 73.

Houellebecq met au jour le nihilisme de la société (argent facile, femmes faciles, relations superficielles, libéralisme à bout de course). Il analyse l'extension du capitalisme à tous les domaines de la société (travail, amour, sexe, consommation, divertissement) et la fabrique de l'homme moderne, modelé par ce capitalisme dominant, pur produit de l'individualisme créé par la dissolution des liens sociaux¹³⁹¹.

Cette analyse confirme que le personnage brisé de Daniel permet d'exprimer dans le roman la fracture sociale grandissante qui se manifeste par une « dissolution des liens sociaux ». Or celle-ci est notoire non plus seulement chez Houellebecq mais dans l'ensemble de nos œuvres où le motif de l'amour entérine l'idée d'une défaillance des rapports sociaux.

2) La mort de l'amour

On remarque en effet que le motif de l'amour traverse les fictions de l'Anthropocène. Cependant, il tend à y être désacralisé. Dans un monde où le rapport à l'*oikos* a été brisé, et par conséquent où les personnages n'ont plus de repère, l'amour, ce sentiment qui initie des interactions fortes entre les humains, est mis à distance avant d'être définitivement discrédité.

Ce motif est présenté dans un premier temps à travers les caractéristiques positives de l'amour, et l'idée rappelée par Michel Serres selon laquelle le contrat social, puis naturel ne peut avoir lieu sans lui : « Il n'y a de réel que l'amour et de loi que de lui¹³⁹² ». Les personnages de Houellebecq, notamment, ne sont pas entièrement dégoûtés par les interactions sociales. Stéphanie Posthumus note en effet que « [c]hez Houellebecq, il s'agit de donner à l'amour des origines animales, de ranger l'amour du côté de la nature plutôt que du côté de la culture¹³⁹³ ». Bien que l'amour soit une forme de relation sociale, Stéphanie Posthumus affirme qu'il est traité, chez Houellebecq, comme un phénomène naturel et instinctif, et qu'il ne répond donc pas aux logiques de la vie en groupe. L'amour serait donc, dans *La Possibilité d'une île*, un sentiment intrinsèque à l'homme auquel il serait toujours possible de revenir dans un monde que la culture humaine a épuisé.

Daniel²⁵ est fasciné par ce sentiment observé en permanence dans les récits des hommes : « Aucun sujet n'est davantage abordé que l'amour, dans les récits de vie humains

¹³⁹¹ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'hier à demain*, op.cit., p. 309.

¹³⁹² Michel Serres, *Le Contrat naturel*, op.cit., p. 84.

¹³⁹³ Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *French Studies*, n°68, Oxford University Press, juillet 2014, p. 367-368.

comme dans le *corpus* littéraire qu'ils nous ont laissé¹³⁹⁴ [...] ». Les néo-humains, bien que ne saisissant pas *a priori* l'essence de l'amour, comprennent son importance. Quand Daniel²⁵ se rend dans l'appartement où la désastreuse fête d'anniversaire d'Esther a jadis eu lieu (ayant déclenché chez Daniel¹ un ultime épisode dépressif), il pense à l'importance majeure de l'amour dans la société des hommes : « Naturellement, je ne pus m'empêcher de méditer une fois de plus sur la passion amoureuse chez les humains, sa terrifiante violence, son importance dans l'économie génétique de l'espèce¹³⁹⁵ ». Car Daniel¹, du temps de son existence, est amoureux (d'Isabelle d'abord, puis d'Esther ensuite), et cet amour lui permet de sentir « la vie vivante » (selon une expression de Dostoïevski), considérant qu'« immense et admirable, décidément, était la puissance de l'amour¹³⁹⁶ ». Cette conception idéalisée voire stéréotypée de l'amour atteint son paroxysme dans le poème qu'écrit Daniel¹ avant de mourir, où la possibilité d'une île existe précisément grâce à l'amour :

*Ma vie, ma vie, ma très ancienne
Mon premier vœu mal refermé
Mon premier amour infirmé,
Il a fallu que tu reviennes.*

*Il a fallu que je connaisse
Ce que la vie a de meilleur,
Quand deux corps jouent de leur bonheur
Et sans fin s'unissent et renaissent.*

*Entré en dépendance entière,
Je sais le tremblement de l'être
L'hésitation à disparaître,
Le soleil qui frappe en lisière*

*Et l'amour, où tout est facile,
Où tout est donné dans l'instant ;
Il existe au milieu du temps
La possibilité d'une île¹³⁹⁷.*

La composition de ce poème, qui est l'un des seuls écrits par Daniel¹, est intéressante. Outre le choix même de la forme lyrique, l'écriture en quatre quatrains à base d'octosyllabes aux rimes embrassées reflète un certain traditionalisme qui ne semble pas correspondre au

¹³⁹⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 191.

¹³⁹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 472.

¹³⁹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 222.

¹³⁹⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 433.

personnage de Daniell¹³⁹⁸. L'amour, dans ce poème à la structure impeccable, est le centre de l'intérêt du Moi lyrique. Celui-ci est entièrement possédé par l'amour, auquel il réfère par des déterminants possessifs (« ma vie, ma vie », « mon premier vœu »). Alors que le « je » lyrique – qu'on devine être Daniell – se sait âgé (« ma très ancienne »), l'amour apparaît comme un espoir pouvant le sauver de la dérive à laquelle il est promis, c'est-à-dire du « tremblement de l'être » et de « l'hésitation à disparaître ». L'amour est lumineux, il est ce « soleil qui frappe en lisière » d'une vie amplement guettée par l'obscurité. Il s'impose comme la solution face à la dérive de l'être. Plus qu'un concept il devient un espace, désigné par l'anaphore binaire de la préposition de lieu « où » dans le dernier quatrain. Il transfigure tout concept car il est à la fois lieu et temps (« Il existe au milieu du temps »). Le « je » lyrique s'émerveille d'avoir eu accès à un savoir lié à l'amour (comme en témoigne l'emploi des verbes « connaître » et « savoir »). Or ce bonheur sans fin est défini par la fusion de « deux corps », selon la métaphore suivante : « Quand deux corps jouent de leur bonheur / Et sans fin s'unissent et renaissent ». La métonymie des corps sert à priver les êtres amoureux de leur identité afin de se concentrer sur la fusion opérée par l'amour, qui transforme deux corps en un : on retrouve le mythe de l'androgynie chez Platon. Il est donc intéressant de remarquer chez Houellebecq cette minutieuse ode à l'amour qui s'oppose radicalement au portrait de misanthrope désillusionné et grossier dépeint précédemment. Daniell n'a pas totalement cessé de croire en la possibilité des rapports entre êtres humains. Il affirme lui-même cette ténacité, après s'être rendu compte qu'il a besoin d'éprouver des sentiments pour avoir des rapports sexuels : « l'humanité, non, je n'y avais pas renoncé¹³⁹⁹ ». L'amour n'est donc *a priori* pas mort dans *La Possibilité d'une île*, de même que les rapports sociaux en général.

On retrouve dans *People of the Whale* l'évocation du mythe de l'androgynie. Dans le chapitre « Home », quand Lin retrouve son époux après son voyage aux États-Unis, leur union charnelle est décrite comme très sensuelle, mais surtout comme une fusion entre les deux amants :

¹³⁹⁸ Dans sa thèse d'état datant du début du XX^e siècle, Philippe Martinon affirme en effet que « [c]ette combinaison est très ancienne. Fréquente au Moyen-Âge, dans la chanson, elle ne l'est pas moins au XVI^e siècle ». Philippe Martinon, *Les Strophes: étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911.

¹³⁹⁹ Houellebecq, *op.cit.*, p. 221.

Elle sent son corps, cellule par cellule, désireux de pénétrer, d'entrer dans celui de son mari, aussi près. Ils s'allongent. Ils deviennent la même personne. Ses mamelons aiment la sensation de sa peau, son ventre contre le sien, son corps bougeant dans le sien jusqu'à ce qu'ils ne soient plus qu'un¹⁴⁰⁰.

Bien que l'extrait du roman soit plus érotique que le texte de Platon, la double mention de la fusion entre les corps (« Ils deviennent la même personne » ; « qu'ils ne soient plus qu'un ») nous renvoie à la figure de l'androgynisme dans lequel l'amour est « celui qui rassemble les parties de notre antique nature, celui qui de deux êtres tente de n'en faire qu'un seul pour ainsi guérir la nature humaine¹⁴⁰¹ ». L'amour apparaît donc comme essentiel pour faire revenir les hommes à un état de nature perdu. De la même façon, l'affection qui lie les grands-parents de Thomas, Witka et Mary, est si grande que les villageois imaginent qu'ils ne sont plus qu'une seule entité : « [...] on savait que dans le froid et l'obscurité ils ne faisaient plus qu'un¹⁴⁰² ». Bien que la référence au mythe de l'androgynisme soit l'illustration la plus évidente de l'importance de l'amour, les relations humaines chez Hogan sont parfois décrites de façon idyllique et stéréotypée. Aussi le lien qui unit Ruth et Thomas semble-t-il pur quand il est question de leur union et de leur vie domestique dans les premières pages : « La joie de ces deux-là, qui avaient toujours été faits l'un pour l'autre, est visible par tous¹⁴⁰³ [...] ». Thomas et Ruth sont présentés comme des âmes sœurs dont l'union est inévitable.

Cependant, cela est contredit lorsque le départ de Thomas pour le Vietnam détruit pour toujours cette relation pure. Car si l'amour est pur chez Hogan, il n'en est pas moins mis à mal : autant qu'il est essentiel, il est systématiquement brisé ou déçu.

Ce que soulignent les fictions de l'Anthropocène, c'est que l'amour est surtout faillible, il attrape les cœurs pour les décevoir, et les réduire à néant. Selon Zygmunt Bauman, il s'est adapté à la modernité et à la société de consommation, et l'adéquation entre le mode de consommation des sociétés nord-occidentales et les relations humaines justifie qu'il n'émerveille plus. Alors, les individus s'en lassent rapidement, souhaitant changer de partenaire comme on change de voiture quand elle n'est plus fonctionnelle¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰⁰ Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 239.

¹⁴⁰¹ Platon, *Le Banquet*, traduction par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 117.

¹⁴⁰² « [...] it was known that in the cold and dark they were as one », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁴⁰³ « The happiness of the two, who were always meant to be together, was visible to all [...] », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 28.

¹⁴⁰⁴ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 25.

Les fictions se font l'écho de l'aspect faillible de l'amour. Le mythe de l'androgynie est d'ailleurs critiqué par Daniel²⁵ qui le considère comme le point de départ du désastre de la civilisation humaine. Quand celui-ci trouve dans la lettre de Marie²³ un extrait du *Banquet*, il juge que

[c]'est ce livre qui avait intoxiqué l'humanité occidentale, puis l'humanité dans son ensemble, qui lui avait inspiré le dégoût de sa condition d'animal rationnel, qui avait introduit en elle un rêve dont elle avait mis plus de deux millénaires à essayer de se défaire, sans jamais y parvenir totalement¹⁴⁰⁵.

L'idéal de la fusion des êtres aurait « empoisonné » les hommes en les convaincant qu'un tel amour était possible. Autrement dit, la fable platonicienne, puis biblique (Daniel²⁵ cite Saint-Paul, « [I]es deux deviendront une seule chair¹⁴⁰⁶ ») a bercé d'illusion les hommes jusqu'à leur destruction. Il s'agirait donc bien d'une fable, et non d'une réalité, et l'amour serait un piège qui détruit les hommes au moyen d'une « nostalgie inguérissable¹⁴⁰⁷ ». Aussi l'amour si brûlant et puissant dans le poème de Daniel¹ est-il mis à distance par Daniel²⁵.

Selon Crake, l'amour se caractérise surtout par son inaccessibilité : « L'amour constituait en soi un dôme translucide : on pouvait voir le couple à l'intérieur, mais, soi-même, on ne pouvait pas y accéder¹⁴⁰⁸ ». Dans cet exemple, la beauté de l'amour n'est pas niée, elle existe dans ce « couple » visible de l'extérieur, mais l'amour en lui-même est présenté comme fictif, non accessible. Selon Zygmunt Bauman, l'amour, bien que puissant, est bien voué à l'échec dans le contexte de la postmodernité : « Savoir que la vie n'est qu'un moment fugace, qu'aucune seconde chance n'est offerte, changera la nature de l'amour. L'amour n'aura pas le temps de demeurer. Ce qu'il perdra en durée, il le gagnera en intensité¹⁴⁰⁹ ». Le sociologue explique l'inaccessibilité de l'amour par son impossibilité de durer dans l'ère de l'obsolescence programmée. S'il ne nie pas son intensité, il doute cependant de sa durabilité et de son authenticité.

C'est surtout la vanité de l'amour qui apparaît dans nos œuvres. Dans *Oryx and Crake*, il est décrit comme un sentiment nuisible auquel il ne faut pas faire confiance. Aussi Oryx

¹⁴⁰⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 478.

¹⁴⁰⁶ Houellebecq, *idem*.

¹⁴⁰⁷ Houellebecq, *idem*.

¹⁴⁰⁸ « Love was its own transparent bubble-dome : you could see the two inside it, but you couldn't get in there yourself », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 165 (VO), p. 179 (VF).

¹⁴⁰⁹ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 187.

comprend-elle, quand elle pense à son enfance, que rien ne remplace l'amour, avant d'affirmer cependant son inutilité : « [...] mais on ne pouvait pas compter sur l'amour, l'amour, ça va, ça vient, donc il était bon d'avoir une valeur monétaire¹⁴¹⁰ [...] ». L'amour, dans une ère désillusionnée, est aussi fluctuant et changeant que l'argent. Il n'est plus sublime ni essentiel, il est un à-côté que Crake trouve biologiquement inutile, car, « [s]elon lui, même s'il provoquait une modification de la chimie corporelle qui attestait de sa réalité, le fait de tomber amoureux n'était qu'un état illusoire d'origine hormonale¹⁴¹¹ ». L'amour n'est plus une fable mais une éruption physiologique. Crake, avec son œil de généticien, le voit comme une tare à supprimer. Selon lui, les relations humaines mues par l'amour (et notamment par l'amour monogame) sont empoisonnées : « En tant qu'espèce, on est pathétique sur ce point : imparfaitement monogame¹⁴¹² ». La rationalisation de l'amour par Crake vide celui-ci de son essence sublime pour le rabaisser à un sentiment inutile qui cause la perte humaine.

L'amour est donc indésirable et, chez Atwood comme chez Houellebecq, les relations humaines ne sont tout simplement pas encouragées. Quand Jimmy demande à Crake s'il a rencontré une femme à l'université, celui-ci répond « à la manière d'un guide touristique » (« *sounding like a guidebook* ») : « Au stade où on en est, les unions monogames ne sont pas recommandées¹⁴¹³ ». L'emploi de la forme passive laisse planer le mystère sur la source de cette recommandation. Les unions monogames, dans l'université élitiste de Crake, sont rejetées car elles stimulent l'idéal platonicien de l'amour fusionnel. Or celui-ci entraîne des complexités dans les rapports humains qui ne font que dégrader à la fois l'individu et le groupe collectif. C'est pour cela qu'il semble plus prudent d'envisager la suppression de l'amour. Elle a bien lieu dans *La Possibilité d'une île*, puisque Daniel voit s'incarner dans la génération d'Esther la disparition effective de l'amour :

Ils avaient réussi, après des décennies de conditionnement et d'efforts ils avaient finalement réussi à extirper de leur cœur un des plus vieux sentiments humains, et maintenant c'était fait, ce qui avait été détruit ne pourrait se reformer, pas davantage que les morceaux d'une tasse brisée ne pourraient se réassembler d'eux-mêmes, ils avaient atteint

¹⁴¹⁰ « [...] but love was undependable, it came and it went, so it was good to have a money value [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 126 (VO), p. 140 (VF).

¹⁴¹¹ « Falling in love, although it resulted in altered body chemistry and was therefore real, was a hormonally induced delusional state, according to him », Atwood, *ibid.*, p. 192 (VO), p. 207 (VF).

¹⁴¹² « As a species we're pathetic in that way : imperfectly monogamous », Atwood, *ibid.*, p. 192 (VO), p. 207 (VF).

¹⁴¹³ « Pair-bonding at this stage is not encouraged », Atwood, *ibid.*, p. 207 (VO), p. 222 (VF).

leur objectif : à aucun moment de leur vie, ils ne connaîtraient l'amour. Ils étaient libres¹⁴¹⁴.

Une fois de plus, le pronom « ils » ne permet pas l'identification des acteurs de la suppression de l'amour, qui est pourtant présentée comme un long et pénible procédé, un gain de cause finalement acquis (comme le fait paraître la répétition des propositions verbales actives « ils avaient réussi » et « ils avaient atteint leur objectif »). L'amour y est présenté comme « l'un des plus vieux sentiments humains », ce qui nous ramène au mythe antique de l'androgynie, d'autant plus que la disparition de l'amour est comparée à une tasse brisée de façon définitive, nous rappelant l'individu coupé en deux chez Platon. En rejetant la tradition platonicienne de l'amour monogame, la génération d'Esther est perdante, mais également gagnante puisqu'elle devient « libre ». On comprend à travers le commentaire de Daniel¹ la complexité du motif de l'amour : sa disparition entraîne chez lui une sorte de désarroi autant qu'une jalousie, car lui n'a jamais été libre de ce vieux sentiment, qui semble l'avoir consumé plus souvent qu'il ne l'a transporté.

L'amour est-il mort ?

L'amour, quand il n'est pas une fable inaccessible aux hommes, est tout simplement mort, comme en témoigne un autre poème de Daniel¹, rédigé alors qu'il est ivre :

*Il n'y a pas d'amour
(Pas vraiment, pas assez)
Nous vivons sans secours
Nous mourons délaissés.*

*L'appel à la pitié
Résonne dans le vide
Nos corps sont estropiés
Mais nos chairs sont avides.*

*Disparues les promesses
D'un corps adolescent,
Nous entrons en vieillesse
Où rien ne nous attend*

*Que la mémoire vaine
De nos jours disparus,*

¹⁴¹⁴ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 341.

*Un soubresaut de haine
Et le désespoir nu*¹⁴¹⁵.

Ce poème est, à l'inverse du premier, une déploration de la disparition de l'amour. Celle-ci, affirmée dès les premiers vers, est caractérisée par une certaine complexité. Le premier vers, qui consiste en une assertion solide (incarnée par le présentatif négatif « Il n'y a pas »), est modulé par le deuxième : s'il y a de l'amour, il n'y en a « pas vraiment », ou « pas assez ». Le rythme binaire, ainsi que l'anaphore de l'outil négatif « pas » permettent de mettre en exergue l'imperfection de l'amour, qui est trop rare pour être significatif. L'absence de l'amour invoque dans ce poème torturé le champ lexical de l'abandon (« délaissés », « vide », « disparues ») et du désespoir (« pitié », « désespoir »). Vivre sans amour, c'est, comme le dit Zygmunt Bauman, vivre « délaissé ». On voit réapparaître ici la figure de l'homme déchet, rejeté à la frontière de l'humanité. Ce rejet est causé dans le poème par la vieillesse, au bout de laquelle n'existe « que la mémoire vaine » (le placement de la conjonction réductive « que » en début de quatrain renforçant l'impression de diminution, d'extrême pauvreté de la vieillesse). Car la jeunesse, en revanche, offre « un corps adolescent ». Cette fois-ci, les corps – qui étaient aussi mentionnés dans le premier poème – ne matérialisent pas l'amour monogame idéal chez Platon. Ils dénoncent au contraire la faiblesse de la chair (« nos chairs sont avides »), qui transforme l'amour en désir sexuel. Ils ne sont plus dans la fusion mais ils sont au contraire « estropiés » car sans amour. L'appel des hommes à la « pitié » est pourtant vain : rien ne leur rendra plus l'amour.

La réflexion profondément nostalgique de Daniell sur la disparition de l'amour est contrebalancée par son dégoût paradoxal de celui-ci. Car Daniell déteste l'amour, qui ne lui a jamais procuré un bonheur qui perdure. Aussi affirme-t-il que « [l']amour non partagé est une hémorragie¹⁴¹⁶ ». L'emploi du présent de vérité générale semble verrouiller le sens de cette assertion amère, comme si aucune autre vérité n'était possible que celle, laide, de l'injustice de l'amour. Brisé par l'indifférence d'Esther, Daniell essaie de se convaincre que l'amour n'est qu'« une fiction inventée par les faibles pour culpabiliser les forts¹⁴¹⁷ », mais ses poèmes trahissent son idéal d'un amour entier. Cependant, cet idéal a raison de lui, et sa mort peut être lue comme une mort d'amour. En effet, Esther³¹ raconte qu'à la fin de ses jours, Daniell

¹⁴¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 395.

¹⁴¹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 316.

¹⁴¹⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 341.

harcelait Esther pour la revoir, avant de se suicider¹⁴¹⁸. Son suicide apparaît, dans le récit d'Esther³¹, immédiatement lié à son chagrin d'amour. Car l'amour consume, comme Daniell l'affirme lui-même : « [...] il n'y a d'amour que dans le désir d'anéantissement, de fusion, de disparition individuelle, dans une sorte comme on disait autrefois de *sentiment océanique*, dans quelque chose de toute façon qui était, au moins dans un futur proche, condamné¹⁴¹⁹ ». Aussi l'amour est-il nécessairement lié à la destruction de l'individu. Car si l'on retrouve encore une fois l'idée de fusion du mythe de l'androgynie, et le « sentiment océanique » qui consiste en une impression d'union avec le monde, celui-ci se caractérise surtout par son caractère fatal (il est « condamné ») et destructeur (il naît d'un « désir d'anéantissement »). Daniell le sait, l'amour – ou plutôt le défaut d'amour – le tuera, comme il tuera tous les hommes : « [...] chacun d'entre nous a beau avoir une certaine capacité de résistance on finit tous par mourir d'amour, ou plutôt d'absence d'amour, c'est au bout du compte inéluctablement mortel¹⁴²⁰ ».

L'aspect néfaste de l'amour est parfaitement illustré par le chantier artistique d'Amanda, la compagne de Jimmy à l'université. Ce projet baptisé « Sculptures Charognardes » (« Vulture Sculptures ») consiste en l'installation, sur le sol de sites abandonnés, d'animaux morts se faisant dévorer par des vautours. La disposition de ceux-ci forme des mots de cinq lettres tels que « PEINE » (« pain ») ou « ALORS » (« whom »). Alors que sa relation avec Jimmy se détériore, le dernier mot-clé d'Amanda est « Amour¹⁴²¹ » (« Love »). La rencontre entre un tel terme et des animaux morts se faisant dévorer par des charognards alourdit évidemment celui-ci d'une connotation morbide.

On meurt de l'amour dans nos œuvres, et c'est pour cela qu'il est préférable de s'en éloigner. Car enfin, l'amour n'est pas bon ni pour les individus, ni pour la société. De ce fait, ne pas aimer garantit la survie de l'espèce humaine. Dans *Sans l'orang-outan*, la voix narrative explique en effet que le groupe entier s'attache à détruire « le tourment de l'amour » qui accable tel ou tel survivant : « Nous nous employons à le guérir en attirant délicatement son attention sur les défauts et les disgrâces de celle ou celui qui lui inspire ces sentiments dommageables pour toute la communauté¹⁴²² ». L'amour apparaît comme une maladie de laquelle il faut rapidement guérir afin qu'elle n'affecte pas le groupe collectif (on retrouve ici le motif de la contagion). De la même façon, dans *The Year of the Flood*, Amanda veut

¹⁴¹⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 431.

¹⁴¹⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 421.

¹⁴²⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 177.

¹⁴²¹ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 244-247 (VO), p. 262-265 (VF).

¹⁴²² Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 83.

convaincre Ren que l'amour est inutile et dangereux pour la société : « L'amour, ça ne servait à rien, affirmait-elle, parce que ça débouchait sur des échanges déséquilibrés, et ensuite on devenait cruel et méchant¹⁴²³ ». Dans une société utilitariste, l'amour est donc – comme toute interaction sociale – inutile et non souhaitable.

3) La sexualité révélatrice de l'épuisement des rapports sociaux chez Houellebecq et Atwood

Dans la mesure où l'amour fait défaut, les rapports humains semblent compromis. Dans ce contexte de mise à distance des interactions sociales, la sexualité prend une place aussi importante que complexe. Elle se présente comme une alternative à l'amour, ou comme une dernière tentative d'interaction entre êtres humains. L'évocation de la sexualité en ce sens est principalement pertinente chez Houellebecq et Atwood.

Dans un monde désenchanté d'où l'amour a disparu, la sexualité semble s'imposer comme la seule alternative. C'est en tout cas ce que remarque Daniel¹ à propos de la génération d'Esther : « Pour Esther, comme pour toutes les jeunes filles de sa génération, la sexualité n'était qu'un divertissement plaisant, guidé par la séduction et l'érotisme, qui n'impliquait aucun engagement sentimental particulier¹⁴²⁴ [...] ». L'alternative choisie (ou subie ?) par la génération d'Esther dégage les relations sociales de tout « engagement sentimental », c'est-à-dire qu'elle est désincarnée de ce qui forgerait des relations sincères. Aussi voit-on s'affirmer, à la place des relations amoureuses, la prédominance des relations sexuelles entre les individus.

Dans *Oryx and Crake*, Snowman se demande, depuis son futur post-apocalyptique, à quel moment le corps est devenu supérieur à l'esprit et à l'âme. Dans un paragraphe rétrospectif, il se dit en effet que le corps (et non lui, comme si les deux pouvaient être dissociés) « [...] avait lâché les deux autres [...] et s'était rué vers des bars offrant des serveuses aux seins nus où il avait lâché la culture par la même occasion¹⁴²⁵ [...] ». Il est donc conscient qu'à un certain point, le corps est devenu plus important que tout le reste, autant

¹⁴²³ « She said love was useless, because it led you into dumb exchanges in which you gave too much away, and then you got bitter and mean », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 260 (VO), p. 316 (VF).

¹⁴²⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 341.

¹⁴²⁵ « It had dumped the other two back [...] while it made a beeline for the topless bars, and it had dumped culture along with them [...]. », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 85 (VO), p. 96 (VF).

pour lui que pour l'humanité en général. Dès lors, il interprète l'exacerbation de la sexualité comme une manifestation positive du culte du corps : « Mais le corps avait ses formes culturelles propres. Il avait son art propre. Les exécutions incarnaient ses tragédies, la pornographie ses histoires d'amour¹⁴²⁶ ». Si le corps domine désormais la civilisation humaine, la pornographie apparaît comme l'expression positive de cette domination, et la violence physique son expression négative. On constate la parataxe qui associe la pornographie aux « histoires d'amour », donnant l'impression d'une équivalence entre l'un et l'autre, comme si le sexe pouvait remplacer indifféremment l'amour. Par ailleurs, la traduction française de la trilogie d'Atwood participe d'une fusion sémantique entre les deux termes. En effet, au début du premier *opus* le terme anglais « sex » est traduit sobrement par « amour », comme si les deux substantifs pouvaient s'interchanger sans nuance sémantique. Aussi lit-on dans *Oryx and Crake* que Snowman ressent « the temporary oblivion of sex », ce qui est traduit par Michèle Albaret-Maatsch en « l'amnésie passagère de l'amour¹⁴²⁷ ». Puis de continuer ainsi : « [s]ex is like drink, it's bad to start brooding about it too early in the day », traduit par « [l]'amour, c'est comme l'alcool, il n'est pas bon de se polluer la tête trop tôt dans la journée¹⁴²⁸ ». Or il nous semble que les deux termes donnent au texte un sens complètement différent. Le sexe apparaît, notamment pour Jimmy, comme l'unique vérité dans un monde où tout semble mentir, surtout l'amour. *Oryx* corrobore cette idée quand elle lui dit : « – Mais Jimmy, tu devrais savoir. Le cul, c'est toujours réel¹⁴²⁹ ».

Le sexe s'impose comme vital et primordial. Chez Houellebecq, le plaisir sexuel est – d'après Daniell – « l'unique plaisir, l'unique objectif en vérité de l'existence humaine¹⁴³⁰ ». Cette révélation apparaît au personnage à la fin de sa vie, après la mort de son chien Fox, alors qu'il atteint « une conscience exhaustive des paramètres de l'aporie¹⁴³¹ ». On comprend que cette révélation est liée, chez Daniell, à un profond désenchantement, et à la conscience de sa mort imminente. Car le sexe – contrairement à l'amour – a apporté au personnage un plaisir indéniable. En effet, Daniell, pendant sa relation avec Esther, décrit son sexe comme « un autre monde » qui le fait basculer « dans l'absolue simplicité des choses¹⁴³² ». Or la

¹⁴²⁶ « But the body had its own cultural forms. It had its own art. Executions were its tragedies, pornography was its romance », Atwood, *idem*.

¹⁴²⁷ Atwood, *ibid.*, p. 11 (VO), p. 19 (VF).

¹⁴²⁸ Atwood, *idem*.

¹⁴²⁹ « “But Jimmy, you should know. All sex is real” », Atwood, *ibid.*, p. 144 (VO), p. 158 (VF).

¹⁴³⁰ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 392.

¹⁴³¹ Houellebecq, *idem*.

¹⁴³² Houellebecq, *ibid.*, p. 184.

vieillesse et l'impotence sexuelle détruisent Daniell : « [...] pendant toute ma vie je ne m'étais intéressé qu'à ma bite ou à rien, maintenant ma bite était morte et j'étais en train de la suivre dans son funeste déclin¹⁴³³ ». La fin de l'activité sexuelle signifie, pour Daniell, la fin de l'existence.

Jimmy est également affecté par la disparition de sa libido alors qu'il n'est qu'un jeune adulte : « Il commença par solliciter ses diverses maîtresses, mais il était maussade, ne parvenait pas à les amuser, et, pire, le sexe ne l'intéressait plus¹⁴³⁴ ». La présence du superlatif « pire » (« worse ») entre virgules insiste sur l'aspect tragique de la perte du désir sexuel pour le personnage. Car celui-ci, comme Daniell, est entièrement soumis à son désir sexuel :

Toute énergie est d'ordre sexuel, non pas principalement mais exclusivement, et lorsque l'animal n'est plus bon à se reproduire il n'est absolument plus bon à rien. Il en va de même pour les hommes ; lorsque l'instinct sexuel est mort, écrit Schopenhauer, le véritable noyau de la vie est consumé¹⁴³⁵ [...].

On retrouve une fois de plus l'influence de la philosophie schopenhauerienne chez Houellebecq. Le présent de vérité général employé nous donne d'ailleurs l'impression que les réflexions de Daniell ne sont qu'une prolongation des analyses du philosophe. Daniell cite ensuite une métaphore de Schopenhauer selon laquelle l'existence humaine est une représentation théâtrale commencée par des hommes et terminée par des automates. Or cette métaphore est intéressante dans la mesure où on la retrouve chez Atwood, lorsque Jimmy se rend compte que ses relations avec les femmes se limitent au sexe : « C'était tout ce qu'il représentait pour elle, pour elles en général : un rigolo mécanique¹⁴³⁶ ». On comprend que le désir ayant tout contrôle sur l'individu, il le transforme en automate, le privant ainsi de toute subjectivité. À l'université, la dépendance au sexe dont souffre Jimmy le rend dépressif :

Plus ça allait, moins il se sentait bien dans sa peau. Même le sexe n'était plus ce qu'il avait été, alors qu'il s'y sentait toujours aussi accro. Il avait l'impression que sa bite le baladait, comme si le reste de

¹⁴³³ Houellebecq, *ibid.*, p. 352.

¹⁴³⁴ « At first he sought out his various lovers, but he was moody with them, he failed to be entertaining and worse, he'd lost interest in the sex », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 259 (VO), p. 277 (VF).

¹⁴³⁵ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 222.

¹⁴³⁶ « That's all he was to her, to all of them : a mechanical joke », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 284 (VO), p. 302 (VF).

sa personne ne représentait qu'un pénis insignifiant qui s'y serait trouvé attaché¹⁴³⁷.

Jimmy est aussi dépendant au sexe qu'il en est dégoûté. Son addiction entraîne une sorte de réification puisque c'est son être entier qui a l'air de se transformer en organe génital. La sexualité semble donc aussi vitale que cruelle, car elle ne peut rendre véritablement heureux. Selon une affirmation de Daniell, « [l]a vie sexuelle de l'homme se compose en deux phases : la première où il éjacule trop tôt, la seconde où il n'arrive plus à bander¹⁴³⁸ ». Cette assertion (on retrouve l'emploi du présent de vérité générale) désabusée véhicule l'idée que le désir sexuel ne peut apporter qu'un manque de satisfaction car il est impossible à assouvir. Il n'existe pas, selon Daniell, de période idéale où la sexualité est épanouie et où elle apporte une véritable ataraxie, ou plutôt une forme de quiétisme. L'homme est donc, conformément à la philosophie de Schopenhauer, soumis à sa Volonté, et cette soumission le jette dans un état d'insatisfaction permanente. Walter Wagner remarque que « [l]a sexualité, centre du vouloir-vivre chez Schopenhauer, se transforme en source primaire de souffrance chez Houellebecq¹⁴³⁹ [...] ».

Loin d'être intime et sensuelle, l'activité sexuelle est par ailleurs de l'ordre de l'exacerbation et de la provocation. Cela est traduit dans les œuvres par une abondance des descriptions crues des rapports sexuels. Elle est notoire chez Houellebecq où Daniell revient avec précision sur ses ébats amoureux, insistant sur les diverses actions effectuées, comme le traduit l'emploi abondant des verbes actifs¹⁴⁴⁰. Cette description se caractérise par un basculement systématique dans le registre familier, comme s'il existait un langage propre à la description des activités sexuelles qui doive se démarquer du reste du discours¹⁴⁴¹. Par exemple, lors d'une description des rapports sexuels avec Esther, on relève l'emploi de huit termes liés à la sexualité en une page¹⁴⁴², dont la plupart sont empruntés au registre

¹⁴³⁷ « Increasingly he was restless. Even sex was no longer what it had once been, though he was still as addicted to it as ever. He felt jerked around by his own dick, as if the rest of him was merely an inconsequential knob that happened to be attached to one end of it », Atwood, *ibid.*, p. 253 (VO), p. 271 (VF).

¹⁴³⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 204.

¹⁴³⁹ Walter Wagner, « Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (s.d), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam et New York, Editions Rodopi, 2007, p. 109-122, p. 111.

¹⁴⁴⁰ Par exemple, à propos d'Esther sur une seule page : « elle me chevaucha », « elle caressa », « elle pressait », « elle s'arrêtait », « elle recommençait », « [e]lle se redressa », « elle s'agenouilla », « elle commença à lécher », « ses mains entrèrent en action », « elle me branla ». Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 333.

¹⁴⁴¹ Bien que Daniell fasse appel au registre familier dans d'autres passages n'évoquant pas le sexe, nous remarquons toutefois une systématisation de l'emploi de termes vulgaires pour décrire les rapports sexuels.

¹⁴⁴² Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 207.

familier¹⁴⁴³. Nous retrouvons la même vulgarité dans l'évocation de la sexualité chez Atwood, où Snowman est décrit en train de « gémir ridiculement en se branlant tout seul dans le noir¹⁴⁴⁴ ». La version originale est plus crue encore que la traduction française par Michèle Albaret-Maatsch. Alors que Snowman imite son enseignante d'autrefois, Sally Stratton, une référence explicite et vulgaire au pénis (« dick ») est effacée. Ainsi, « *Let's pretend I'm [...] getting ready to suck your brains right out of your dick* » est traduit par « *Allez, on va faire comme si [...] j'allais te sucer jusqu'à la moelle du cerveau*¹⁴⁴⁵ ». Atwood utilise donc un langage cru qui choque d'autant plus – dans cet exemple – que Snowman attribue à son enseignante (qu'il surnomme « Gros Cul ») un discours pédophile.

Or l'obscénité morale est un autre aspect important de la sexualité chez Houellebecq et Atwood. En effet, le sexe y est toujours lié à ce qui est moralement inacceptable. Aussi les œuvres abordent-elles des sujets de société tabous tels que la pédophilie. Chez Atwood, c'est Oryx qui permet l'évocation du sujet. Ce personnage, exploité sexuellement depuis son enfance, est découvert la première fois à travers l'écran de Jimmy qui consulte des sites pornographiques. Dans cette première évocation, la jeune Oryx est décrite « [...] à genoux devant le torse mâle classique, gargantuesque Gulliver-à-Lilliput – homme grandeur nature, naufragé sur une île peuplée de naines adorables¹⁴⁴⁶ [...] ». La référence au roman de Swift¹⁴⁴⁷ traduit l'écart entre la petite Oryx et l'homme adulte filmé avec elle. La description contient la charge sexuelle que peut contenir le conte, notamment à travers la figure de l'ogre qu'évoque l'homme « grandeur nature » qui se réjouit de ces « naines » non pas « adorables », comme le stipule la traduction française, mais plutôt « délicieuses » (« delicious »), selon la version originale. La même obscénité morale est observée quand Jack, l'exploiteur d'enfants, détourne une comptine enfantine pour la transformer en chanson paillardes qu'il apprend aux petites filles. La chanson apprise par Oryx, « *Jack est agile, Jack est rapide, Jack a un gros bougeoir* » (« *Jack be nimble, Jack be quick, Jack has got a big candlestick*¹⁴⁴⁸ ») contient des références implicites à l'acte sexuel qu'un enfant ne comprend pas. Elle varie sensiblement de la version originale où Jack saute par-dessus un bougeoir¹⁴⁴⁹ : « Jack be nimble jack be quick

¹⁴⁴³ Par exemple, « branler », « sucer », « mon gland ».

¹⁴⁴⁴ « [...] whimpering ridiculously, jerking off all by himself in the dark », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 110 (VO), p. 123 (VF).

¹⁴⁴⁵ Atwood, *ibid.*, p. 40 (VO), p. 50 (VF).

¹⁴⁴⁶ « She was on her knees, [...] positioned in front of the standard gargantuan Gulliver-in-Lilliput male torso – a life-sized man shipwrecked on an island of delicious midgets [...] », Atwood, *ibid.*, p. 90 (VO), p. 101 (VF).

¹⁴⁴⁷ Jonathan Swift, *Gulliver's travels*, Londres, Benjamin Motte, 1726.

¹⁴⁴⁸ Atwood, *ibid.*, p. 143 (VO), p. 157 (VF).

¹⁴⁴⁹ Ce qui était un jeu qui pouvait porter bonheur si la bougie ne s'éteignait pas au passage du joueur.

jack jump over the candle stick ». La perversion d'une comptine pour enfant en une chanson paillardie constitue une nouvelle utilisation de la sexualité en vue d'une provocation morale. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell n'est pas choqué par les procès pour pédophilie contre les élohimites : « [...] enfin, qui n'a pas eu de procès sur la pédophilie de nos jours¹⁴⁵⁰ ? ». Cette remarque désinvolte a évidemment pour objectif de choquer les lecteurs et de leur donner l'impression que la société n'a plus de limites morales en matière de sexualité.

Analysant la sexualité dans *Les Particules élémentaires* de Houellebecq, Jean-François Chassay¹⁴⁵¹ affirme que la crudité avec laquelle celle-ci est évoquée donne accès à un point de vue physiologique comme si l'homme était un animal, et comme s'il était réduit à son corps matériel. Les actes sexuels humains sont donc proches des actes sexuels animaux, comme par exemple quand Daniell interprète la volonté du Prophète de se faire offrir une fellation par l'une de ses fiancées devant lui comme l'affirmation d'une « position de dominance claire¹⁴⁵² ». L'animalité des rapports sexuels tend à priver les personnages de toute subjectivité, et par extension de tout libre-arbitre. Comme l'analyse Jean-François Chassay, « [l]es doutes qui assaillent un individu (et qui rendraient compte de sa capacité de choix) se voient sans cesse balayés, en amont ou en aval du discours, par l'évidence du comportement des êtres humains, lié au fonctionnement du corps de ceux-ci¹⁴⁵³ ». Aussi le sujet disparaît-il derrière un comportement animal, participant au passage à la déconstruction de l'individu.

Cette exacerbation de la sexualité permet de révéler la déliquescence des rapports humains, qui n'existent plus qu'à travers les rapports sexuels. Cette insistance sur le sexe a pour effet d'affirmer que les personnages ne sont que des corps. Selon Jean-François Chassay, « [l]e déclin de l'empire occidental se manifeste justement dans son obsession pour le sexe, obsession qui signale plus que tout autre l'individualisme de cet univers social incapable de penser au-delà d'un matérialisme vulgaire¹⁴⁵⁴ ». Aussi la sexualité chez Houellebecq et Atwood devient-elle une métonymie des rapports sociaux : l'un comme l'autre sont nécrosés par un environnement en crise.

¹⁴⁵⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 124.

¹⁴⁵¹ Jean-François Chassay, « Les particules de Krause : à propos des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans *Sex in Contemporary French Writing*, Australian Journal of French Studies, n°1, volume 42, 2005, p. 36-49.

¹⁴⁵² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 233.

¹⁴⁵³ Jean-François Chassay, « Les particules de Krause : à propos des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 39.

¹⁴⁵⁴ Jean-François Chassay, *ibid.*, p. 42.

La sexualité permet donc de révéler les interactions sociales défailtantes qui existent dans l'ère postmoderne. Cela est d'autant plus vrai que la sexualité est également vouée à l'échec. Comme l'amour, elle est condamnée à disparaître. Aussi la sexualité apparaît-elle épuisante et lassante dans *Oryx and Crake*. Les images des femmes nues sont redondantes, et quand Jimmy trouve des images pornographiques dans le Compound abandonné, il se dit avec lassitude : « Toujours les mêmes trucs¹⁴⁵⁵ ». Car le sexe est obsolète et n'évoque plus que du dégoût. Devant les images, Jimmy ressent « de l'écœurement [...] Rectification : un désir écœuré¹⁴⁵⁶ ». Soumis à sa Volonté, il éprouve toujours du désir, mais celui-ci le dégoûte. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell évoque – en tant que réalisateur cinématographique – l'impossibilité de rendre moins laide la pornographie, sur laquelle « tout le monde s'était cassé les dents¹⁴⁵⁷ ». Il semble en effet que le public se soit lassé des films pornographiques : « Non seulement les tentatives pour une “pornographie de qualité” avaient sombré dans le ridicule, mais elles s'étaient soldées par d'unanimes fiascos commerciaux¹⁴⁵⁸ ». Or l'impossibilité de rendre le sexe lucratif dans un monde dominé par l'argent apparaît comme la preuve ultime d'un échec. Selon Daniell, l'excès de sexualité est un révélateur d'une société en déclin :

Il y a une brève période idéale, pendant la dissolution des sociétés à morale religieuse forte, où les jeunes ont vraiment envie d'une vie libre, débridée, joyeuse ; ensuite ils se lassent, [...] et à la fin ils baisent encore moins qu'à l'époque de morale religieuse forte¹⁴⁵⁹ [...].

Cette « brève période idéale » de pratiques sexuelles abondantes et libres ne fait donc qu'annoncer des temps plus obscurs. Elle constitue la dernière tentative humaine de trouver le bonheur dans les interactions humaines, avant d'abandonner complètement l'idée.

Mais la mort de la sexualité ne se fait pas sans douleur. Comme le remarque Walter Wagner, « [l]a disparition du désir physique, principal élan vital selon les protagonistes de Houellebecq et Schopenhauer, prive les personnes atteintes de leur essence¹⁴⁶⁰ ». De ce fait, les hommes¹⁴⁶¹, chez Houellebecq mais aussi chez Atwood, tentent d'inventer des solutions

¹⁴⁵⁵ « Same old stuff », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 271 (VO), p. 289 (VF).

¹⁴⁵⁶ « Dismay [...] Revision : dismayed lust », Atwood, *ibid.*, p. 277 (VO), p. 294 (VF).

¹⁴⁵⁷ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 159.

¹⁴⁵⁸ Houellebecq, *idem*.

¹⁴⁵⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 209.

¹⁴⁶⁰ Walter Wagner, « Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq », *op.cit.*, p. 111.

¹⁴⁶¹ Une nouvelle fois, l'ambiguïté du substantif nous paraît révélatrice : ce sont uniquement des personnages masculins qui sont concernés par cette crise liée à la sexualité.

afin de continuer leurs ébats sexuels pour continuer à exister. Les deux récits imaginent la même solution : le recours à la technique médicale pour faire rejaillir le désir sexuel. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel achète une crème contre l'éjaculation précoce, constituée de « sulfate de benzocaïne, de l'hydrochlorite de potassium, du camphre¹⁴⁶² ». Cette mixture chimique et organique lui permet de prolonger sa performance sexuelle, quoiqu'elle désensibilise son organe génital. Aussi éprouve-t-il moins de plaisir physique qu'un contentement lié au simple fait de pouvoir se livrer à une performance sexuelle d'une durée qu'il juge acceptable. Dans la trilogie d'Atwood, la disparition de la majorité de l'espèce humaine est précisément liée à la diffusion de la pilule « JouissePluss » (« BlyssPluss ») qui a pour objectif officiel d'améliorer les performances sexuelles. Celle-ci attire la population car elle promet le retour de la sexualité dans les interactions humaines. L'une des publicités pour la pilule, dont Jimmy est en charge, insiste sur l'exacerbation d'une sexualité libre et heureuse :

Simulations d'un homme et d'une femme en train de déchirer leurs vêtements, souriant comme des malades. Puis d'un homme avec un autre homme. Puis d'une femme avec une autre femme, encore que, là, ils biffèrent l'argument capote¹⁴⁶³.

La pilule élaborée par Crake est donc la promesse d'un retour à la jouissance (comme son nom l'indique) et à la liberté sexuelle (les rapports hétérosexuels étant représentés autant que les rapports homosexuels). Le recours à la science est donc le dernier espoir d'une humanité dont les rapports sociaux se sont abîmés, et pour laquelle l'assouvissement au désir est un fardeau lourd. Mais l'aide médicamenteuse est l'exemple le moins radical de l'utilisation de la technologie pour faire survivre la sexualité humaine. Car avec l'éradication – dans les deux œuvres – de l'humanité, apparaissent des êtres dont le rapport à la sexualité est entièrement repensé. Avec l'homme « naturel » disparaît la sexualité telle que nous la connaissons. Daniel²⁴ raconte par exemple que lors de « l'âge gris », période qui a précédé la « disparition souveraine de l'espèce¹⁴⁶⁴ », l'interdiction de la prostitution menaçait la sexualité, pour laquelle ont été créés « [d]es robots androïdes [...] munis d'un vagin artificiel

¹⁴⁶² Houellebecq, *ibid.*, p. 206.

¹⁴⁶³ « Simulations of a man and a woman, ripping off their clothes, grinnong like maniacs. Then a man and a man. Then a woman and a woman, though for that one they didn't use the condom line », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 312 (VO), p. 331 (VF).

¹⁴⁶⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 45.

performant¹⁴⁶⁵ ». L'apparition de ces robots compense l'absence du désir des hommes d'interagir entre eux. Si ces robots connaissent un bref succès, il est indiqué que « les ventes s'effondrèrent d'un seul coup¹⁴⁶⁶ », car la disparition de la sexualité humaine semble devoir fatalement advenir. Dans la trilogie *MaddAddam*, la sexualité est remplacée, chez les Enfants de Crake, par un procédé de reproduction mécanique qui exclue le plaisir et le désir sexuels pour se concentrer sur l'intérêt uniquement reproductif de la sexualité.

Brisés, et lassés d'interagir, les personnages préfèrent désormais limiter des interactions sociales qui sont systématiquement défaillantes afin de ne pas aggraver leur condition, qu'ils trouvent suffisamment misérable. Les récits de projection envisagent donc un monde dans lequel les rapports sociaux ne sont pas encouragés, car ceux-ci semblent menacer l'évolution de l'espèce. Dans *La Possibilité d'une île*, l'objectif principal de la mystérieuse Sœur Suprême est d'ailleurs d'éviter tout contact entre individus. Selon elle, les rapports sociaux compromettent le fonctionnement de l'intelligence, et « la disparition de la vie sociale [est] la voie¹⁴⁶⁷ » pour que l'espèce continue son évolution sans subir les dégâts provoqués par les interactions sociales, amoureuses et sexuelles.

IV. Le rejet de la filiation biologique

La rupture psychique remarquée chez les individus ainsi que celle, sociale, remarquée au sein du groupe, ont pour effet de susciter une méfiance envers la reproduction humaine. En effet, dans un monde où les rapports entre hommes ne sont pas encouragés car défaillants, et dans un environnement soit menacé, soit détruit, on comprend que la production d'une descendance ne soit plus souhaitable. Cela est manifesté dans nos œuvres par une mise à distance de la reproduction naturelle, et la présence d'une réflexion sur ses alternatives artificielles.

¹⁴⁶⁵ Houellebecq, *idem*.

¹⁴⁶⁶ Houellebecq, *idem*.

¹⁴⁶⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 167.

1) Critiques de la reproduction naturelle

Le schéma traditionnel d'une reproduction naturelle, par l'accouplement, apparaît dans certaines œuvres du *corpus*. Chez Hogan, les liens du sang sont défendus. C'est grâce à eux que Thomas a hérité ses croyances et son savoir : « C'était dans son sang. [...] C'était son sang¹⁴⁶⁸ ». La suppression de la préposition « dans » (« in ») affirme un lien essentiel entre la lignée héréditaire de Thomas et son identité. Aussi les liens du sang paraissent-ils primordiaux, comme l'atteste la relation fusionnelle entre Ruth et son fils Marco. Par ailleurs, l'insistance dans les premières pages du roman sur la généalogie de la tribu ancre le récit dans une tradition de la descendance et de l'héritage des ancêtres : Thomas Witka Just est avant tout le petit-fils du célèbre Witka, qui entretenait un rapport privilégié avec les baleines. Quand à Ruth Small, elle est présentée comme la fille d'Aurora et la petite-fille de Akita-si, l'amie de Witka. Les premiers chapitres du roman installent donc, à la manière de la Genèse biblique, une histoire filiale de la tribu A'atsika. L'ordre naturel de la descendance y est respecté, comme l'affirme la grand-mère de Lin, qui rappelle que les générations doivent se succéder et se remplacer. Pendant la guerre, elle encourage sa petite-fille à la quitter : « Pars. Tu es ce qui est jeune. Je suis ce qui est vieux. C'est tout simplement naturel¹⁴⁶⁹ ». Cependant, il faut remarquer que *People of the Whale* est une exception de notre *corpus*. Car dans les autres œuvres, la descendance est présentée de façon plus problématique.

Elle apparaît comme lacunaire ou compromise, puisque c'est la famille entière qui est menacée. On pense ici à l'origine étymologique d'écologie, *oikos*, qui désigne la maison, mais également la famille, ce qui donne à la crise écologique un nouvel aspect : elle serait aussi une crise de la maisonnée, du noyau domestique, et par extension une crise de la descendance. L'*oikos* est donc à la fois notre maison physique et spatiale, mais aussi le chez-soi que constituent les autres, ceux qui nous entourent et auxquels nous sommes liés par une filiation biologique. Zygmunt Bauman remarque dans notre société « une culture de désengagement, de discontinuité et d'oubli¹⁴⁷⁰ ». Le désengagement se manifeste dans nos œuvres – nous l'avons vu – par l'inefficacité des relations humaines. Elle s'illustre notamment par le manque total du désir de reproduction chez les personnages. Il semble en effet que la nouvelle génération s'inscrive dans la « discontinuité », c'est-à-dire dans le rejet d'une filiation qui perdure et dans le refus de donner naissance à une descendance.

¹⁴⁶⁸ « It was in his blood. [...] It was his blood », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 249.

¹⁴⁶⁹ « Go. You are the new. I am the old. It's only natural », Hogan, *ibid.*, p. 230.

¹⁴⁷⁰ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 214.

Dans *La Possibilité d'une île* s'exprime, comme dans de nombreux romans de Houellebecq, la haine des liens familiaux et l'absence de l'amour filial¹⁴⁷¹. Daniel1 a particulièrement raté sa vie familiale. On apprend que son premier mariage fut un échec, et que son fils – pour qui il n'a jamais eu d'affection – s'est suicidé. Cette tragédie suscite d'ailleurs une indifférence profonde chez lui : « Le jour du suicide de mon fils, je me suis fait des œufs à la tomate¹⁴⁷² ». Bien sûr, la parataxe alignant l'événement tragique – la mort du fils – et un événement prosaïque – la préparation d'œufs à la tomate – a pour effet de révéler le mépris total de Daniel1 pour cette filiation interrompue. Au contraire, il se félicite plus tard de ne pas avoir continué la chaîne familiale : « [...] j'avais refusé la chaîne, brisé le cercle illimité de la reproduction des souffrances¹⁴⁷³ », affirme-t-il, considérant que cela fut le seul « geste noble » de son existence. Une fois de plus, Daniel1 apparaît comme un déraciné, à la fois parce qu'il n'a pas véritablement d'*oikos* spatial mais aussi parce qu'il n'a pas de foyer. Il est d'ailleurs parfaitement conscient de cette incapacité à créer autour de lui un noyau familial : « [...] je n'ai pas l'instinct du *foyer*, en l'absence de femme je crois que c'est une chose à laquelle je n'aurais même jamais songé¹⁴⁷⁴ [...] ». L'instinct invoqué ici tend à penser que le désir de construire une famille est intrinsèque à chacun, et que Daniel1 ne le possède tout simplement pas. De plus, il pense que la notion de « *foyer* », qui est en italique comme pour la mettre à distance, est liée aux femmes, qui elles seules pourraient, selon lui, créer un lien entre l'humanité et son *oikos*. Il explique donc ce déracinement en partie par l'absence d'une présence féminine constante dans son existence.

Dans tous les cas, il ne croit pas en la descendance biologique. On voit apparaître une illustration des dangers de la vie familiale dans une sorte de métarécit lorsque qu'Esther et Daniel voient le film polémique *Ken Park* de Larry Clark¹⁴⁷⁵ au cinéma. Dans ce film réel, qui choque Daniel1, les relations familiales sont perturbées et marquées par la transgression et la violence. Ce métarécit illustre la dégradation des rapports familiaux constatée par Daniel1, et confirme l'inutilité de la descendance. Par ailleurs, l'un des projets cinématographiques de Daniel1, « DIOGÈNE LE CYNIQUE », repose sur l'idée que les cyniques « préconisaient aux enfants de tuer et de dévorer leurs propres parents dès que ceux-ci, devenus inaptes au

¹⁴⁷¹ Voir Murielle Lucie Clément, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹⁴⁷² Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 29.

¹⁴⁷³ Houellebecq, *ibid.*, p. 394.

¹⁴⁷⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 322.

¹⁴⁷⁵ Larry Clark et Edward Lachman, *Ken Park*, Kasander Film Company, États-Unis, 2002.

travail, représentaient des bouches inutiles¹⁴⁷⁶ ». Une fois de plus apparaît l'image d'une famille défaillante, lacunaire, cette fois-ci anthropophage et totémique.

L'œuvre de Chevillard aborde aussi le problème de la famille lacunaire. Dans *Oreille rouge*, on ne sait rien de la filiation d'Albert Moindre. On ne sait ni qui sont ses parents, ni s'il a des enfants, comme si le personnage s'était auto-généré. Dans le récit post-apocalyptique de *Sans l'orang-outan*, en revanche, la voix narrative évoque le rapport difficile entre parents et enfants :

Nous vivons fâchés. Les fils n'aiment pas leurs mères qui les ont enfantés ; ils n'aiment pas non plus leurs pères qu'ils tiennent pour responsables aussi de ce triste état de fait. Au reste, les parents n'aiment pas leurs enfants qui douloureusement les prolongent, comme si une vie ne suffisait pas. Il ne viendrait plus à l'idée de personne de chercher une ressemblance physique chez le rejeton. Les familles se défont vite, cellules honteuses, groupuscules menaçants où se perpétue la malédiction¹⁴⁷⁷.

La filiation est donc brisée car les enfants reprochent aux parents le chaos environnemental auquel leur irresponsabilité les a condamnés. Parallèlement, les parents sont dégoûtés de ces vies « qui les prolonge[nt] » et qui semblent rendre leur existence plus longue encore, comme une attente interminable au purgatoire. Les familles ne sont plus que des « cellules honteuses » qui font l'affront de répliquer la malédiction qui semble s'être abattue sur les hommes. Dans *Oryx and Crake*, la production d'une descendance est profondément méprisée par Crake, pour qui le noyau familial est une absurdité. Selon lui, l'enfance est un concept absurde dont il faut se débarrasser : « On perdait beaucoup trop de temps à élever des enfants, disait Crake. À élever des enfants et à être enfant. Aucune autre espèce ne mobilisait seize ans de cette manière¹⁴⁷⁸ ». Crake, qui conçoit tout en termes de rentabilité, ne peut justifier scientifiquement et rationnellement le moment où l'être se développe en présence de ses parents. Il ne constitue pour lui qu'une perte de temps.

C'est en fait la parentalité entière qui est discréditée dans nos œuvres. Daniell, nous l'avons vu, n'est pas un bon père, car pour lui être parent est une sanction difficile à supporter. Selon lui, les parents sont les « esclaves de leur progéniture¹⁴⁷⁹ », qu'ils doivent

¹⁴⁷⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 53.

¹⁴⁷⁷ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 69-70.

¹⁴⁷⁸ « Far too much time was wasted in child-rearing, Crake used to say. Childrearing, and being a child. No other species used up sixteen years that way », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 158 (VO), p. 172 (VF).

¹⁴⁷⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 393.

entretenir bien qu'ils soient en fait « des ennemis mortels¹⁴⁸⁰ ». Aussi considère-t-il la parentalité comme une forme de soumission pathétique, puisque les parents « seraient jusqu'au bout, du simple fait qu'ils étaient *parents*, considérés comme coupables¹⁴⁸¹ », ce qui est injuste selon lui. Les élohimites, quant à eux, s'affirment comme fondamentalement contre les familles, et Lucas, qui gère la communication de la secte, « ridiculis[e] sans détour la paternité¹⁴⁸² ».

Dans la trilogie *MaddAddam*, la figure parentale est profondément défaillante : Toby doit subir la disparition de sa mère puis le suicide de son père, et Ren est contrainte de vivre avec sa mère qui reste avec son père par commodité. Dans tous les cas, les parents sont soit absents, soit décevants. L'exemple le plus parlant est encore celui de Jimmy, dont le schéma familial est profondément altéré. Snowman se souvient de « ses superintellos de parents handicapés du cœur¹⁴⁸³ ». Enfants, il est conscient que la parentalité n'est pour eux qu'un devoir, imaginant « la liste des devoirs parentaux que l'un comme l'autre trimbaient dans leur tête¹⁴⁸⁴ ». Face au mépris qu'ils affichent pour lui, celui-ci leur invente des doubles burlesques, qu'il mime avec ses mains pour faire rire ses camarades : d'une main il incarne « Vertueuse Maman » (« Righteous Mom »), et de l'autre « Vilain Papa » (« Evil Dad¹⁴⁸⁵ »). L'apposition d'adjectifs moraux devant le titre de « maman » et « papa » transforme ceux-ci en personnages caricaturaux que Jimmy aime faire se disputer de façon grotesque. Le jeu de Jimmy est bien sûr le moyen pour lui d'évacuer la frustration provoquée par ce noyau familial. Il culpabilise parfois de faire rire ses camarades avec « ces fantaisies burlesques », notamment parce qu'« elles étaient trop proches d'une vérité inconfortable que Jimmy n'avait pas envie d'analyser¹⁴⁸⁶ ». Observant la paternité dans *Oryx and Crake*, Jean-Paul Engélibert remarque que la seule figure du père est celle qu'incarne le père de Jimmy, « [...] absent de son foyer, oublieux de ses devoirs, ne se souciant en rien de l'éducation de son fils et incapable de comprendre la dépression de sa femme¹⁴⁸⁷ ». L'image du père est donc totalement défaillante. Celle de la mère est tout aussi incomplète puisque Sharon paraît absente avant même d'abandonner définitivement le noyau familial. Aussi Jimmy se souvient-

¹⁴⁸⁰ Houellebecq, *idem*.

¹⁴⁸¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 394.

¹⁴⁸² Houellebecq, *ibid.*, p. 407.

¹⁴⁸³ « his geeky, kak-hearted parents », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 174 (VO), p. 188 (VF).

¹⁴⁸⁴ « Parenting checklist they both carted around inside their heads », Atwood, *ibid.*, p. 58 (VO), p. 68 (VF).

¹⁴⁸⁵ Atwood, *ibid.*, p. 60 (VO), p. 71 (VF).

¹⁴⁸⁶ « Those skits » ; « They were too close to an uncomfortable truth Jimmy didn't want to examine », Atwood, *idem*.

¹⁴⁸⁷ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume, op.cit.*, p. 88.

il vaguement « de sa vraie mère, bizarre, défaillante, malheureuse¹⁴⁸⁸ », puis de son départ : « Non, il ne rêve jamais de sa mère, juste de son absence¹⁴⁸⁹ ». Les parents de Jimmy se caractérisent donc par l'échec de leur statut tutélaire.

De la même façon, la mère de Crake est quasiment toujours absente, ce qui autorise les adolescents à s'adonner au visionnage de sites pornographiques. La famille de Zeb est tout aussi lacunaire et nocive. Dans *MaddAddam*, il révèle en effet à Toby que son père, le Révérend, a tué sa mère avec l'aide de sa nouvelle compagne, Trudy (qui est la mère biologique d'Adam). Plus tard, Zeb apprend que le Révérend n'est pas son père biologique. De ce fait, il n'a aucune famille. Dans l'un de ses récits analeptiques, Zeb se remémore une chanson traduisant l'aspect défectueux des rapports familiaux : « *Maman est une folle / Papa est un salaud / Ferme les yeux et fais dodo*¹⁴⁹⁰ ». Ce refrain consiste en la réécriture d'une comptine où les parents ne sont plus les garants de la sécurité et de la quiétude de l'enfant qui s'endort, mais plutôt des personnages inquiétants et menaçants. Aussi les personnages de la trilogie sont-ils condamnés à grandir sans parents, et donc sans guides. La narration insiste sur la faiblesse de la parentalité qui est liée au désir de ne plus se reproduire.

Ce désir s'exprime dans nos œuvres à travers l'évocation explicite ou non de l'infanticide. Si le suicide du fils de Daniell n'est pas due à un homicide, on peut supposer que l'absence et le mépris du père envers son fils ait pu être un facteur décisif dans cette décision irréversible. Dans *People of the Whale*, la mort de Marco peut être interprétée comme une forme d'infanticide dans la mesure où Thomas n'empêche pas son meurtre pendant la chasse à la baleine. Or Marco était, pour la tribu, l'ultime porteur des traditions : « Marco avait le rôle convoité. Il est le traditionaliste qu'ils voulaient tous être, et qu'ils auraient tous pu être s'ils avaient seulement essayé¹⁴⁹¹ ». En tuant collectivement Marco, la tribu se débarrasse de la garantie que les traditions seront conservées. Sa mort constitue la rupture de l'héritage des A'atsika, et elle est provoquée par un groupe auquel appartient son propre père. Il existe un vrai récit d'infanticide dans *Nos animaux préférés*. En effet, le roi Balbutiar, soudé à un rocher, décide de « pondre » un héritier pour que celui-ci le sauve de sa malheureuse étreinte : « Enfants un sauveteur, pensa-t-il¹⁴⁹² ». Cependant, l'idée

¹⁴⁸⁸ « his real, strange, insufficient, miserable mother », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 67 (VO), p. 78 (VF).

¹⁴⁸⁹ « No, he never dreams about his mother, only about her absence », Atwood, *ibid.*, p. 277 (VO), p. 295 (VF).

¹⁴⁹⁰ « *Dad's a sadist, Mom's a creep, Close your eyes and go to sleep* », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 73 (VO), p. 110 (VF).

¹⁴⁹¹ « Marco had the coveted role. He was the traditionalist they all wanted to be, and they all could have been if they'd just done it », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 97.

¹⁴⁹² Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 25.

d'engendrer une descendance le terrifie : « [...] il n'était pas de ceux qui se résolvent aisément à mettre bas une descendance¹⁴⁹³ ». L'acte d'autoreproduction est uniquement initié dans l'objectif de ne pas mourir, ce qui pourrait s'entendre si Balbutiar ne nourrissait pas pour l'embryon une haine absolue. Pendant la gestation, il est mû par un désir d'infanticide :

En permanence le caressait un violent désir d'évacuer son embryonnaire progéniture, de l'anéantir pendant qu'il en était encore temps, pendant qu'elle était encore sirupeuse, spongieuse, dépourvue d'autonomie et fragmentable¹⁴⁹⁴.

La volonté d'interrompre l'enfantement est « violent[e] », et Balbutiar doit lutter pour ne pas l'assouvir. Par ailleurs, l'énumération d'adjectifs en fin de citation met en exergue la fragilité de l'enfant qui n'est encore qu'une « embryonnaire progéniture », ce qui n'empêche pas Balbutiar d'imaginer détruire cette vie fragile et d'interrompre ainsi un processus d'engendrement qui le dégoûte. Une fois son fils né, et une fois libéré grâce à lui du rocher, Balbutiar tue son enfant et le dévore : « À cinq déjà le roi croquait plusieurs gros morceaux de l'ancien fœtus, à six déjà il les avait ingérés¹⁴⁹⁵ [...] ». La figure du père dévorant ses enfants nous rappelle celle de Cronos et donne au récit un aspect mythologique qui nous renvoie à l'infanticide dans son aspect le plus symbolique : tuer l'enfant, c'est assurer la continuité de sa propre grandeur. Mais dans le cas de nos œuvres, qui évoquent la crise de l'Anthropocène, il semble que tuer l'enfant signifie surtout s'assurer qu'on ne perpétue pas la pénible existence humaine sur une terre désenchantée.

Critique de la reproduction naturelle

En effet, nos œuvres illustrent « la hantise de l'engendrement¹⁴⁹⁶ » réveillée par le contexte contemporain. Cette expression est empruntée à *Sans l'orang-outan* où est dénoncée avec ironie le désir, pour les générations précédentes, d'engendrer une descendance : « Il me faut un témoin. Mon fils vivra ce que j'ai vécu, ainsi il saura qui était son père et comme son malheur fut enduring. Qu'il sache ce qu'il en coûte de respirer, qu'il avale lui aussi sa part de sable¹⁴⁹⁷ ». Le passage au discours direct à la première personne du singulier trahit une ironie

¹⁴⁹³ Volodine, *idem*.

¹⁴⁹⁴ Volodine, *ibid.*, p. 26.

¹⁴⁹⁵ Volodine, *ibid.*, p. 34.

¹⁴⁹⁶ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 108.

¹⁴⁹⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 85.

certaine visant à décrédibiliser le projet d'avoir des enfants. Car la reproduction est surtout la continuation égoïste d'une souffrance, l'obligation, pour la descendance, de subir les mêmes souffrances que les géniteurs (avaloir « sa part de sable », c'est-à-dire à son tour étouffer sous l'ensablement du monde post-apocalyptique). Une telle cruauté n'est pas concevable pour les derniers hommes de *Sans l'orang-outan*.

La même critique est formulée dans *La Possibilité d'une île* :

[...] le seul projet de l'humanité c'est de se reproduire, de continuer l'espèce. Cet objectif a beau être de toute évidence insignifiant, elle le poursuit avec un acharnement effroyable. Les hommes ont beau être malheureux, atrocement malheureux, ils s'opposent de toutes leurs forces à ce qui pourrait changer leur sort ; ils veulent des enfants, et des enfants semblables à eux, afin de creuser leur propre tombe et de perpétuer les conditions du malheur¹⁴⁹⁸.

Cette critique vive de la reproduction humaine vient de Prophète, pour qui le désir de se reproduire est profondément égoïste. Cet acte « insignifiant » est pourtant cher à l'homme, et la persistance de la reproduction est vue comme un acharnement contre quelque chose de profondément illogique, et peut-être non naturel. La reproduction est en effet présentée par Prophète comme une aberration expliquée par la conception schopenhauerienne de l'existence : dans la mesure où elle n'est que souffrance, il paraît difficile de justifier qu'on la prolonge en la transmettant à d'autres. Walter Wagner observe à ce propos que chez Houellebecq, « [...] la conception d'un enfant constitue l'affirmation par excellence de la volonté de vivre¹⁴⁹⁹ ». Or, la volonté de vivre étant à l'origine des souffrances humaines, les personnages s'y opposent et ainsi « se révoltent contre la prédominance écrasante du vouloir-vivre qu'ils cherchent à neutraliser de la sorte¹⁵⁰⁰ ».

Cette conviction qu'il faut éviter la reproduction est bien sûr présente dans l'épisode de Balbutiar chez Volodine où il est affirmé que « [l]e sang parlait mal¹⁵⁰¹ », c'est-à-dire que les liens du sang sont défaillants, et ce qu'ils disent de l'humanité est biaisé, déformé, comme si la vérité ne se trouvait pas dans la reproduction naturelle. Un autre personnage de Volodine, Wong, se positionne fermement contre la reproduction. Quand il rencontre une femme, elle lui demande de « l'engrosser » (l'emploi de ce terme familier ayant pour effet de désacraliser

¹⁴⁹⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 268.

¹⁴⁹⁹ Walter Wagner, « Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq », *op.cit.*, p. 114.

¹⁵⁰⁰ Walter Wagner, *idem*.

¹⁵⁰¹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 34.

l'acte reproductif). Car elle se préoccupe de sa descendance : « Il n'y a aucun mâle sur des milliers de kilomètres à la ronde, fit-elle. Si tu ne m'engrosses pas, je n'aurai jamais de descendance¹⁵⁰² ». Or Wong ne partage pas sa préoccupation, puisqu'il lui répond : « Et alors¹⁵⁰³? ». Cette réponse sèche et courte traduit l'indifférence voire le mépris de Wong quant à la reproduction de son espèce (ou du moins de celle de la femme, car Wong est peut-être un éléphant).

Dans *MaddAddam*, Glenn, avant de devenir Crake, montre déjà son aversion pour la reproduction naturelle. Quand il joue au jeu « Sang et Roses », il est prêt à sacrifier des jeunes enfants pour gagner la partie : « De toute façon, il y a trop de bébés. Ils ont une empreinte carbone énorme¹⁵⁰⁴ ». Bien que le sacrifice des enfants soit virtuel, il montre son indifférence absolue pour eux. Glenn justifie leur disparition par un argument écologique (peu solide) qui fait des nouveau-nés des objets polluants dont il faudrait se débarrasser afin de sauver la planète. Dans cet exemple, l'argument écologiste permet de justifier d'une façon cruelle et moralement inacceptable le rejet de la reproduction naturelle. C'est que, pour Crake comme pour Albert Moindre, Daniell ou Balbutiar, se reproduire est un acte insipide et vain : « [...] les humains espèrent pouvoir coller leur âme dans une autre personne, une nouvelle version d'eux-mêmes, et vivre éternellement¹⁵⁰⁵ ». Selon Crake, l'être humain se différencie des autres animaux par son incapacité absurde à réguler les naissances. Le désir d'éternité des individus est, selon lui, la cause d'une reproduction abusive et inutile¹⁵⁰⁶.

Par ailleurs, le refus de la descendance naturelle est expliqué par la conscience que les humains seront désormais incapables de transmettre un héritage culturel. En effet, le contexte postmoderne correspond, selon Zygmunt Bauman, à une rupture de l'héritage :

Ne pas faire une habitude de quoi que ce soit pratiqué en ce moment, ne pas être lié par l'héritage de son passé, [...] rejeter les leçons passées et abandonner les savoir-faire passés sans inhibitions ni regrets – toutes ces choses deviennent les empreintes de la politique actuelle de la vie moderne et fluide et les attributs de la rationalité moderne et fluide¹⁵⁰⁷.

¹⁵⁰² Volodine, *ibid.*, p. 14.

¹⁵⁰³ Volodine, *idem*.

¹⁵⁰⁴ « Anyway, there's too many babies. They make a huge carbon footprint », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 238 (VO), p. 347 (VF).

¹⁵⁰⁵ « But human beings hope they can stick their souls into someone else, some new version of themselves, and live on forever », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 120 (VO), p. 134 (VF).

¹⁵⁰⁶ Sur le désir d'éternité, voir le chapitre 6.

¹⁵⁰⁷ Zygmunt Bauman, *Vies perdues, op.cit.*, p. 213.

Le manque de désir de se reproduire peut s'expliquer par la tendance contemporaine examinée par le sociologue, qui consiste en un détachement obstiné de ses racines biologiques et culturelles. Il importe, pour les nouvelles générations, de ne « pas être lié par l'héritage de son passé », or la reproduction naturelle consiste par définition en un relais du passé vers le futur. Nos œuvres évoquent, elles, le risque de corrompre ou de briser – par la reproduction naturelle – un héritage culturel du passé. Dans *Sans l'orang-outan*, dès la disparition des deux derniers primates, Albert Moindre imagine les conséquences qu'aura celle-ci sur les générations à venir :

La prochaine génération héritera, à défaut de quatre membres bien découplés, de la blessure cuisante de l'amputation, nous serons là encore pour lui raconter le bras, la jambe, la geste fabuleuse des quadrumanes mais elle n'y comprendra pas grand-chose et, comme la mémoire avec l'âge se brouille et se mélange d'hallucinations, de lectures, nos récits deviendront de plus en plus incohérents et confus¹⁵⁰⁸.

Albert part de considérations physiques – la disparition, au cours de la reproduction des êtres humains, de membres du corps – pour évoquer le problème de l'héritage culturel d'une génération à une autre. Car la disparition des primates, qui signifie la modification de l'*oikos* et de notre rapport à lui, provoquera, selon lui, l'impression d'une amputation. Mais cette amputation est moins physique que symbolique : elle représente l'impossibilité de comprendre le monde. Albert s'inquiète en effet de ce que les récits sur le monde deviendront de plus en plus confus pour des générations qui naîtront dans un monde autre, c'est-à-dire plus altéré encore que n'est le sien.

On retrouve cette préoccupation dans *Oryx and Crake* quand Snowman imagine la possibilité qu'il existe d'autres survivants que lui. Cette possibilité, qui devrait être joyeuse, l'inquiète dans la mesure où la transmission de l'héritage humain ne pourra plus s'opérer efficacement : « *Comment est-ce arrivé ?* demanderont leurs descendants en butant sur les preuves, les ruines. Ruineuses preuves. *Qui a construit ces trucs ? Qui vivait dedans ? Qui les a détruits ?* Le Taj Mahal, le Louvre, les pyramides, l'Empire State Building¹⁵⁰⁹ [...] ». La crainte de la reproduction naturelle est profondément liée à l'altération de l'*oikos* qui n'est plus – dans le monde post-apocalyptique – qu'un tas de « ruineuses preuves » qui ne font plus

¹⁵⁰⁸ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 37.

¹⁵⁰⁹ « *How did this happen ?* their descendants will ask, stumbling upon the evidence, the ruins. The ruinous evidence. *Who made these things ? Who lived in them ? Who destroyed them ?* The Taj Mahal, the Louvre, the Pyramids, the Empire State Building [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 222 (VO), p. 238 (VF).

sens. Or il semble inutile d'engendrer des êtres qui seront en rupture totale avec leur *oikos*, et qui ne sauront définitivement pas comment l'habiter. Dans *People of the Whale*, Thomas refuse de répondre aux enfants qui lui posent des questions alors qu'il bâtit un mur pour s'isoler : « Les enfants viennent pour le regarder [...]. Il les ignore quand ils demandent “Hé, monsieur, pourquoi vous construisez une barrière aussi haute¹⁵¹⁰ ? ” Ils ne savent même pas qui il est ». Il nous semble possible de lire, dans le mutisme de Thomas, le refus de transmettre ses souffrances aux enfants. Un tel refus est lié au rejet de la reproduction naturelle, car avoir des enfants devient absurde dans le contexte social et environnemental des personnages¹⁵¹¹.

2) De la filiation artificielle à la suppression de toute filiation

Le recours à la reproduction naturelle est donc la plupart du temps exclu par les personnages. À la place, on trouve la mention d'un certain nombre de filiations alternatives, qui sont à l'inverse artificielles. Dans *Oreille rouge*, bien qu'on ne sache pas si Albert Moindre a des enfants ou s'il souhaite en avoir, on remarque l'apparition d'une filiation mensongère entre lui et le Mali. En effet, Albert Moindre affirme, par le biais d'un discours indirect libre, que « [c]ette terre l'accueille comme un fils¹⁵¹² ». Soudain, Albert Moindre s'impose dans une généalogie qui n'est pas la sienne. Cette filiation est forcée, et n'informe pas les lecteurs sur la véritable généalogie des Moindre. De la même façon, dans *La Possibilité d'une île*, Isabelle et Daniel se partagent la garde de leur chien Fox comme s'il s'agissait de leur enfant. Cette situation paraît ridicule, notamment quand Daniel se réjouit de passer du temps avec son chien : « Un mois de vacances avec mon chien : lancer la balle dans les escaliers, courir ensemble sur la place. Vivre¹⁵¹³ ». Daniel s'affirme ici comme un père heureux de pouvoir passer des moments précieux avec son enfant, mais cet enfant est un animal. Dans *Oryx and Crake*, le père de Jimmy et sa nouvelle compagne, Ramona, souhaitent adopter un enfant, car on peut supposer qu'ils ne veulent pas se reproduire naturellement. Or le processus d'adoption n'est pas décrit en termes d'amour et d'attention mais plutôt en termes d'économie, car il est précisé que « bien entendu, ils voulaient en avoir

¹⁵¹⁰ Children come to watch, even as another storm approaches. He ignores them when they ask, “Hey, mister, why are you building a fence so tall ?” They don't even know him », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 113.

¹⁵¹¹ Dans le chapitre 10, nous voyons que les fictions de l'Anthropocène proposent d'envisager autrement la question de la filiation.

¹⁵¹² Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 97.

¹⁵¹³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 139.

pour leur argent¹⁵¹⁴ ». L'enfant à adopter devient donc un produit commercial que les parents-clients souhaitent irréprochable. Cette objectivation de l'enfant constitue une alternative moralement corrompue de la reproduction naturelle.

Mais l'alternative la plus efficace de la reproduction naturelle est la reproduction artificielle aidée par la science et la technique. On la trouve sous une forme classique dans le roman *The Tree Sitter* de Suzanne Matson où Julie est née par fécondation *in vitro*. Celle-ci est parfaitement consciente qu'elle doit son existence à une manipulation biologique ainsi qu'à un échange financier : « La transaction qui m'avait engendrée était un arrangement conventionnel¹⁵¹⁵ », admet-elle. Les circonstances de sa venue au monde sont donc en partie altérées car dissociées du processus naturel de reproduction. Cependant, les œuvres de projection de notre *corpus* envisagent des alternatives à la reproduction naturelle qui dépassent la procréation médicalement assistée.

Atwood imagine en effet la création par Crake de créatures entièrement artificielles. Celles-ci, qui sont appelées à tort les Enfants de Crake (« the Children of Crake »), ne sont pas nées du corps de Crake, mais de son esprit scientifique. Comme le souligne Jean-Paul Engélibert, « Crake imagine pour remplacer cette société folle un monde sans pères, croyant que cette absence garantira égalité et justice parmi ses créatures¹⁵¹⁶ ». La paternité étant lacunaire, Crake conçoit donc une alternative qui supprimerait la souffrance liée à la corruption du noyau familial dont il a lui-même été victime quand il était enfant. Par ailleurs, s'il ne supprime pas la reproduction chez ses créatures, il la modifie en s'inspirant des parades nuptiales animales. Ainsi, quand les femmes sont enclines à se reproduire, leur fessier prend la même couleur bleue que le pénis des hommes également en chaleur. Les hommes dont le pénis vire au bleu se manifestent et apportent des fleurs. Les femmes choisissent ensuite les fleurs qu'elles préfèrent, et les hommes élus et elles ont des rapports sexuels jusqu'à ce qu'elles soient enceintes (leurs fesses ne sont alors plus bleues.). Cette parade est décrite par Crake de façon tout à fait scientifique. Régulée biologiquement, elle a pour objectif d'éviter, selon Crake, les souffrances liées aux relations entre humains : « Étant donné que les mâles ne sont stimulés que par les tissus bleus et les phéromones qu'ils produisent, c'en est fini

¹⁵¹⁴ « of course they wanted the best for their money », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 250 (VO), p. 268 (VF).

¹⁵¹⁵ « The transaction that engendered me was a conventional arrangement », Suzanne Matson, *The Tree Sitter, op.cit.*, p. 22.

¹⁵¹⁶ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume, op.cit.*, p. 88.

des amours non payées de retour, des désirs sexuels contrariés¹⁵¹⁷ [...] ». La modification du processus de reproduction par Crake est liée à la déception provoquée par les rapports humains, et notamment la sexualité.

On retrouve cette reproduction artificielle dans le récit de *La Possibilité d'une île* où les élohimites n'encouragent pas la descendance naturelle : « [...] l'objectif poursuivi était l'élimination de toute filiation naturelle, donc de tout système d'héritage¹⁵¹⁸ [...] ». Or la secte réussit, des années après la disparition de Daniel1, à initier la reproduction artificielle des êtres. Cependant le mode de reproduction des néo-humains diffère de celui des Enfants de Crake dans la mesure où il n'est pas mimétique des rapports sexuels humains. En effet, la descendance n'est aucunement biologique chez Houellebecq, elle est entièrement technologique. Aussi « la lignée des Daniel¹⁵¹⁹ » est-elle constituée d'êtres génétiquement similaires qui sont fabriqués entièrement par des machines. La descendance naturelle et donc substituée par la reproduction génétique, et au lieu de donner naissance à un autre être, les néo-humains se reproduisent eux-mêmes littéralement, c'est-à-dire qu'ils se produisent de nouveau, à l'identique. L'héritage n'est plus alors celui qui s'opérait de parents à enfants, mais celui d'une ADN à l'autre, complètement identique, ou de soi à soi. Daniel25 est donc, comme Daniel24, « génétiquement issu¹⁵²⁰ » de Daniel1, duquel il se sent proche, « bien plus qu'aucun homme n'a jamais rêvé se prolonger à travers sa descendance¹⁵²¹ ». Aussi la filiation par le sang est-elle remplacée par une filiation génétique qui bouleverse profondément les rapports familiaux.

Dans *Main basse sur les vivants*¹⁵²², Monette Vacquin s'interroge, en tant que psychanalyste, sur la dimension symbolique des problématiques éthiques dans la biologie contemporaine, notamment en ce qui concerne la reproduction. Elle dénonce en particulier l'« aspiration à la fabrique du “même¹⁵²³” » à l'origine des techniques de clonage contemporaines. Selon elle, celles-ci engendrent une « déssexualisation de l'origine¹⁵²⁴ », c'est-à-dire qu'elles réduisent voire suppriment les relations affectives et sexuelles. Ces transformations annoncent également le dérèglement définitif du schéma familial :

¹⁵¹⁷ « Since it's only the blue tissue and the pheromones released by it that stimulate the males, there's no more unrequited love these days, no more thwarted lust [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 164 (VO), p. 178 (VF).

¹⁵¹⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 360.

¹⁵¹⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 182.

¹⁵²⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 63.

¹⁵²¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 414.

¹⁵²² Monette Vacquin, *Main Basse Sur Les Vivants*, Paris, Fayard, 1999.

¹⁵²³ Monette Vacquin, *ibid.*, p. 23.

¹⁵²⁴ Monette Vacquin, *ibid.*, p. 25.

[...] prenons le temps d'examiner les liens familiaux qui uniraient (confondraient ?) aux siens le clone d'un homme par exemple. De son père, il est le fils et le frère jumeau. Il est le fils et le beau-frère de sa mère, qui est aussi sa belle-sœur. Il est à la fois le fils et le petit-fils de ses grands-parents. [...]. Le temps patine. La génération ne descend plus mais stagne indéfiniment ou remonte¹⁵²⁵.

Le clonage comme alternative de la reproduction naturelle, tel qu'il est imaginé par Houellebecq, semble faire entrer en résonance les préoccupations contemporaines liées à une telle pratique. L'analyse littéraire du roman de Houellebecq par Julia Pröll fait d'ailleurs écho aux réflexions de Monette Vacquin : « Le clonage affecte profondément les relations familiales, surtout parce qu'il introduit un nouvel ordre généalogique¹⁵²⁶ ». Ce bouleversement de l'habituelle descendance de générations en générations signifierait ni plus ni moins la disparition du schéma familial. Selon Monette Vacquin, cette normalisation du clonage marque donc à la fois la fin de l'organisation des humains en familles mais également celle de l'identité individuelle. Selon elle, cette technique atteint le « paroxysme de la dédifférenciation¹⁵²⁷ » puisqu'elle ne permet pas la différenciation du sujet dans la mesure où celui-ci n'est que la copie d'un autre. Comme le confirme Julia Pröll, les clones sont dépourvus de toute personnalité unique, « [...] ils n'ont plus de traits de caractère individuels mais se ressemblent dans une gémellité parfaite¹⁵²⁸ ». Analysant cette perpétuation de l'identité plutôt que sa création, Jean Baudrillard oppose à la « fabrique du "même" » un véritable « enfer du Même¹⁵²⁹ » qui prive l'individu de son ipséité.

En fait, l'alternative à la reproduction naturelle la plus idéale semble être, dans nos œuvres, la suppression définitive de toute reproduction et de toute descendance. Car, comme l'affirme Albert Moindre dans *Sans l'orang-outan*, « [l]a perspective de durer au-delà de notre temps nous terrifie¹⁵³⁰ ». Pour les raisons que nous avons évoquées plus tôt, les humains ne souhaitent plus se reproduire. On trouve une fois encore l'idée schopenhauerienne selon

¹⁵²⁵ Monette Vacquin, *ibid.*, p. 214.

¹⁵²⁶ Julia Pröll, « Plus de médium, plus d'image... » – Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie ? », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (s.d.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles ; La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 217-226, p. 215.

¹⁵²⁷ Monette Vacquin, *Main basse sur les vivants*, *op.cit.*, p. 223.

¹⁵²⁸ Julia Pröll, « Plus de médium, plus d'image... » – Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie ? », *op.cit.*, p. 221.

¹⁵²⁹ Jean Baudrillard, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1994, p. 128.

¹⁵³⁰ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 81.

laquelle il faut renoncer à transmettre la vie dans la mesure où l'existence se résume en la tentative de croire au bonheur. Afin de lever le voile sur le mensonge que serait l'existence humaine, il faudrait donc en stopper la reproduction. Dans *La Possibilité d'une île*, Vincent affirme que lui et la secte des élohimites sont « assez impliqués dans le mouvement *childfree*¹⁵³¹ ». Car l'arrêt de la production de l'espèce humaine est en adéquation avec l'idéal d'éternité véhiculé par la secte. Comme l'observe Hans Jonas :

[...] en éliminant la mort, nous devons également éliminer la procréation car cette dernière est la réponse de la vie à la première et ainsi nous aurions un monde composé de vieux mais sans jeunes et un monde d'individus déjà connus, sans la surprise de ceux qui n'ont pas encore existé¹⁵³².

Hans Jonas explique que l'idéal d'éternité, c'est-à-dire la suppression de la mort, ne peut s'opérer sans l'arrêt de la procréation. Or le monde qu'il imagine – un « monde d'individus déjà connus » – est précisément celui des néo-humains. Chez Houellebecq, la suppression de la reproduction naturelle a été effectuée dans le but de l'éradication du malheur, car comme la Sœur Suprême l'affirme dans un ouvrage dogmatique, les conditions du malheur « se perpétueront [...] tant que les femmes continueront d'enfanter¹⁵³³ ». L'enfantement est donc supprimé. Enfin, les néo-humains ne sont pas épargnés par la menace de l'extinction de leur lignée. En effet, quand un néo-humain s'enfuit, sa ligne est automatiquement supprimée : « Aucune mesure n'est prise à l'encontre des déserteurs, [...] la station qu'ils occupaient est simplement et définitivement refermée par une équipe en provenance de la Cité centrale ; la lignée qu'ils représentaient est déclarée éteinte¹⁵³⁴ ». La suppression de la filiation peut donc encore advenir pour les êtres qui ne se plient pas aux règles.

Crake pense aussi qu'il est tout simplement préférable de supprimer la filiation humaine dans la mesure où « [...] il n'y a plus de biens dont hériter, plus de loyauté filiale requise pour la guerre¹⁵³⁵ ». Il sous-entend que les rapports familiaux ne se justifient que par des profits culturels qu'il souhaite également supprimer. Pour lui, la solution est simple : « Il suffit simplement [...] d'éliminer une génération. [...] Fais sauter une génération, et la partie

¹⁵³¹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 398.

¹⁵³² Hans Jonas, *Le Principe responsabilité, op.cit.*, p. 53.

¹⁵³³ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 445.

¹⁵³⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 384.

¹⁵³⁵ « [...] there's no more property to inherit, no father-son loyalty required for war », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 165 (VO), p. 179 (VF).

est définitivement terminée¹⁵³⁶ ». C'est d'ailleurs la stratégie qu'il adopte en diffusant le virus mortel à travers les pilules « JouissePluss ». Il souhaite donc supprimer la descendance afin de supprimer l'héritage de la filiation familiale : « Du fait que ces gens n'auraient jamais à hériter de quoi que ce soit, il n'y aurait ni arbres généalogiques, ni mariages, ni divorces¹⁵³⁷ ». En procédant à la suppression de la filiation, Crake s'assure que les rapports entre humains, qui sont déficients et douloureux, sont diminués voire complètement annihilés.

Dans *Sans l'orang-outan*, les survivants montrent la même ambition : « C'est qu'il ne nous agrée plus de croître et multiplier nos rejetons sur les terres abandonnées¹⁵³⁸ ». Pour éviter la reproduction, la communauté réclame la castration « des jeunes mâles¹⁵³⁹ ». Certains effectuent cette opération sur eux-mêmes et invitent le reste des hommes à en faire autant : « Puis ils s'égosillent pour nous rallier à leur cause. Il suffirait de pratiquer systématiquement cette ablation sur les nouveau-nés pour clore en une génération le destin de l'espèce¹⁵⁴⁰ ». On retrouve ici l'idée de Crake selon laquelle il suffit de supprimer une seule génération pour arrêter la reproduction de l'espèce. La castration est envisagée comme un moyen radical mais efficace de supprimer complètement la reproduction naturelle en laquelle les hommes ne croient plus.

Wong affirme avec résolution : « [...] les générations futures, c'est des conneries aussi. On n'aura pas de successeurs, on va s'arrêter là¹⁵⁴¹ ». L'emploi du futur proche donne l'impression que Wong est certain de ce qu'il affirme. Il n'a aucun doute sur l'arrêt prochain de la reproduction de l'espèce humaine, c'est d'ailleurs pourquoi il refuse de s'accoupler avec la femme qu'il rencontre. La reproduction naturelle est donc si vivement critiquée que le recours à des alternatives artificielles ne semble pas suffisant : il serait nécessaire de la supprimer complètement pour arrêter les souffrances et les défaillances qu'elle génère.

Nous constatons que les humains, dans un contexte de crise environnementale et sociopolitique, font face à une autre crise qui est cette fois-ci identitaire. Paradoxalement, l'incapacité d'être soi se caractérise par l'impossibilité d'être seul en même temps que celle

¹⁵³⁶ « All it takes [...] is the elimination of one generation. [...] Break the link in time between one generation and the next, and it's game over forever », Atwood, *ibid.*, p. 223 (VO), p. 239 (VF).

¹⁵³⁷ « In fact, as there would never be anything for these people to inherit, there would be no family trees, no marriages, and no divorces », Atwood, *ibid.*, p. 305 (VO), p. 324 (VF).

¹⁵³⁸ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 84.

¹⁵³⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 85.

¹⁵⁴⁰ Chevillard, *idem*.

¹⁵⁴¹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 144.

d'être *ensemble*. Cet égarement est tout ontologique puisqu'il concerne la nature de l'être lui-même. D'ailleurs, l'humain se rapproche tant du non-humain, et plus précisément de l'animal, qu'il peine à se différencier de lui. Aussi la crise identitaire des individus imaginés par les œuvres est-elle une crise totale. Comme l'affirme Jean-Michel Besnier,

La question des identités que nous nous posons aujourd'hui traduit le désarroi dans lequel nous plonge finalement l'émancipation que nous promettait la modernité. On peut bien la décliner à tous les niveaux : psychologique (affirmation du soi), sociopolitique (appartenance nationale), morale (reconnaissance de ses valeurs) ou biologique (réduction génomique), l'identité nous fait problème¹⁵⁴².

L'identité, si complexe soit-elle, est en péril car, comme l'observe Zygmunt Bauman, l'humanité contemporaine se caractérise par sa tendance à « [...] porter son identité actuelle comme l'on porte des chemises qui peuvent promptement se remplacer quand elles sont usagées ou ne sont plus à la mode¹⁵⁴³ ». Aussi les fictions de l'Anthropocène permettent-elles de révéler, en abordant les multiples facettes de la crise identitaire, que l'existence humaine est conditionnée par des ruptures qui sont à la fois psychique, sociale, et filiale. La question de la filiation et de la suppression de la descendance humaine implique de s'interroger sur la survie de l'homme non plus comme individu ni comme groupe sociopolitique, mais comme espèce, dans la mesure où la pertinence de l'identité subjective est mise en doute par les fictions.

L'exemple le plus révélateur de cette désincarnation de la subjectivité est le changement de voix narrative qui s'opère dans *La Possibilité d'une île* et *Sans l'orang outan*. Dans l'un comme l'autre, les temps pré-apocalyptiques sont narrés par des individus (Daniell et Albert Moindre) à travers un « je » bien distinct, qui par ailleurs évoquent abondamment la crise identitaire qu'ils traversent. À l'inverse, les temps futurs sont narrés par des entités collectives (les néo-humains d'un côté, et un « nous » non identifié de l'autre). Ce collectif, qui s'exprime à travers un « nous » obscur, montre que les temps de l'après, qui se déroulent après la fin d'une certaine humanité, sont caractérisés par le groupe plutôt que par l'individu, dont l'errance ontologique douloureuse semble avoir trouvé un terme. Ce glissement de l'individuel vers le collectif révèle que la crise ontologique qui secoue les hommes est aussi et surtout une crise de l'espèce humaine.

¹⁵⁴² Jean-Michel Besnier, « Des identités en question », *op.cit.*, p. 10-11.

¹⁵⁴³ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 213.

Chapitre 6

Entre extinction et évolutions de l'espèce humaine

« Ô mes frères, ce que je peux aimer en l'homme, c'est qu'il est un franchissement et un déclin¹⁵⁴⁴ »

La crise environnementale n'est pas sans effets à la fois sur l'identité des individus, sur les interactions du groupe, mais également sur l'humain en tant qu'espèce. Aussi les fictions de l'Anthropocène développent-elles la question de la survie de l'espèce humaine dans un *oikos* qui lui est désormais hostile. Observant l'avancée rapide et exponentielle de la technique, Hans Jonas note que « l'avenir de l'humanité est la première obligation du comportement collectif humain à l'âge de la civilisation technique devenue “toute-puissante”¹⁵⁴⁵ ». Car en détruisant son propre *oikos*, l'homme devient aussi une menace pour lui-même et pour la perpétuation de son espèce. Alors, la préservation de l'*oikos* devrait être considérée, selon Hans Jonas, « comme condition *sine qua non*¹⁵⁴⁶ » pour sa propre survie.

Dans nos fictions de l'Anthropocène, l'homme apparaît parfois comme un animal dont l'extinction est proche et irrévocable. Cette description initie une réflexion sur le déterminisme biologique qui conditionnerait la survie humaine. Cette approche de l'homme fait par ailleurs allusion aux travaux de Charles Darwin¹⁵⁴⁷ sur l'évolution de l'espèce. Celle-ci entraîne, le plus souvent, des références à des théories radicales comme l'eugénisme et le malthusianisme. La question du contrôle démographique et du génocide s'impose en effet, ajoutant à l'inquiétude d'une extinction de l'espèce celle de l'émergence de systèmes totalitaires dans des temps eschatologiques. Enfin, la menace de l'extinction de l'espèce humaine est attribuée à l'imperfection des êtres humains. De ce fait, quelques récits

¹⁵⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tous et pour personne* [*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885], traduction par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Classiques de la philosophie, Le livre de poche, 2005, p. 407.

¹⁵⁴⁵ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 261.

¹⁵⁴⁶ Hans Jonas, *ibid.*, p. 263.

¹⁵⁴⁷ Charles Darwin, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou La préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* [1859], Paris, Flammarion, 2008.

envisagent la production d'un homme « parfait » qui, ne présentant pas les failles caractéristiques de l'humain, ne serait dès lors plus menacé par l'extinction de l'espèce¹⁵⁴⁸.

I. La menace d'une extinction

1) L'homme, animal en voie de disparition

La menace de l'extinction de l'espèce humaine apparaît, dans certaines de nos œuvres, à travers une comparaison de l'espèce humaine aux autres espèces animales. Cette comparaison – que nous avons déjà analysée¹⁵⁴⁹ – peut aussi être interprétée comme le moyen de rendre plus évidente la menace de la disparition humaine, dans la mesure où celle des espèces animales est l'un des symptômes les plus évidents de la crise environnementale¹⁵⁵⁰. Christian Chelebourg note « [...] l'intérêt du public contemporain pour un scénario d'ensemble qui fait déchoir l'homme de son statut de prédateur suprême¹⁵⁵¹ ». Le terme de prédateur tend à affirmer l'appartenance de l'homme au règne animal, et sa domination. Dans *Ecotopia*, les écotopiens assument cette appartenance au monde animal. Jake dit ainsi à William : « Te reconnaître comme une créature animale sur la Terre, comme nous le faisons. Ca peut être plus agréable que ton mode de vie¹⁵⁵² ». Selon lui, notre appartenance au règne des animaux ne serait pas une tare mais une évidence qu'il serait essentiel d'admettre afin de mieux habiter l'*oikos*.

Dans *People of the Whale*, un boulanger dit à Lin que « [l]es humains sont de pauvres animaux impitoyables¹⁵⁵³ ». Les hommes sont non seulement définis par leur animalité, mais surtout par la « pauvreté » de leur condition puisqu'ils sont « impitoyables ». On retrouve là l'image de l'animal prédateur au sommet de la chaîne alimentaire. Quand Thomas construit un mur entre lui et l'océan, des phoques se reposent à l'ombre du mur, et Thomas ne peut s'en

¹⁵⁴⁸ Ce chapitre fait appel à nos œuvres de façon inégale : il s'arrête en majorité sur les œuvres d'Atwood et Houellebecq, qui – en tant qu'œuvres projectives – imaginent le futur de l'espèce humaine. Nous évoquons notamment peu d'*Oreille rouge* qui se concentre sur un individu plus que sur le groupe humain en tant qu'espèce, ou sur *People of the Whale* qui n'évoque tout simplement pas la question de l'évolution de l'espèce humaine.

¹⁵⁴⁹ Voir chapitre 5.

¹⁵⁵⁰ Voir le chapitre 1, p. 58.

¹⁵⁵¹ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 211.

¹⁵⁵² « Knowing yourself as an animal creature on the earth as we do. It can feel more comfortable than your kind of life », Ernest Callenbach, *Ecotopia*, op.cit., p. 80.

¹⁵⁵³ « Humans are poor, unforgiving animals. », Hogan, *PW*, op.cit., p. 199.

débarrasser. Cette fois-ci, la voie narrative n'insiste pas sur le caractère dominant de Thomas mais plutôt sur sa filiation avec l'animal : « Il regarde le phoque, son cousin¹⁵⁵⁴ ». Dès lors, Thomas n'est plus qu'un animal comme les autres.

Dans la trilogie d'Atwood, nous avons vu que c'est la technique scientifique qui force le rapport entre les animaux et les hommes en pourvoyant les porcons de cellules humaines¹⁵⁵⁵. Dès lors, le lien entre les hommes et les animaux est avéré. Lorsque Crake fabrique une nouvelle forme d'humanité, il s'inspire des animaux. Aussi compare-t-il les comportements des Enfants de Crake à celui des babouins, des pingouins mâles, ou des crabes amoureux¹⁵⁵⁶. Selon lui, les autres animaux ont en effet déjà opéré toutes les adaptations possibles à un *oikos* hostile: « *Pense à une adaptation, n'importe laquelle, et un animal quelque part y aura déjà pensé*¹⁵⁵⁷ ». Aussi semble-t-il important pour lui de reconnaître l'animalité de l'homme, qui ne le rend pas plus idiot mais au contraire plus intelligent d'un point de vue évolutionnaire.

Pour Daniell, l'appartenance de l'espèce humaine à celle des animaux ne fait aucun doute :

Pour moi, les choses étaient exactement ce qu'elles paraissaient être : l'homme était une espèce animale, issue d'autres espèces animales par un processus d'évolution tortueux et pénible ; il était composé de matière configurée en organes, et après sa mort ces organes se décomposaient, se transformaient en molécules plus simples ; il ne subsistait plus aucune trace d'activité cérébrale, de pensée, ni évidemment quoi que ce soit qui puisse être assimilé à un *esprit* ou à une *âme*¹⁵⁵⁸.

Daniell insiste sur la composition toute moléculaire des hommes. En évoquant la disparition de « l'*esprit* » ou de « l'*âme* » au moment de la mort, il les prive de ce qui pourrait faire d'eux un animal exceptionnel et annule toute hiérarchie entre les créatures terrestres. Pour lui, l'homme n'est ni plus ni moins un animal, et le lien entre l'un et l'autre est irréfutable : « [...] il nous reste impossible de nous défaire de cet atavisme animal¹⁵⁵⁹ [...] ».

¹⁵⁵⁴ « He looks at the seal, his cousin », Hogan, *ibid.*, p. 115.

¹⁵⁵⁵ Voir le chapitre 5.

¹⁵⁵⁶ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 165 (VO), p. 179 (VF).

¹⁵⁵⁷ « *Think of an adaptation, any adaptation, and some animal somewhere will have thought of it first* », Atwood, *ibid.*, p. 164 (VO), p. 178 (VF).

¹⁵⁵⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 257.

¹⁵⁵⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 417.

En adoptant une définition biologique de l'homme, Daniel¹ assoit qu'il est, lui aussi, un animal.

La pensée environnementale contemporaine traduit que, si l'homme est un animal, il se distingue toutefois du reste des animaux. Selon Augustin Berque, la différence majeure entre les hommes et les animaux réside dans la capacité humaine à aménager son milieu. Aussi le monde humain serait-il « [...] le plus anthropisé (par la technique) et le plus humanisé (par le symbole). Pour la même raison – sa médiance essentielle –, l'humain ne cesse d'aménager son milieu: il est architecte, ingénieur, jardiniste, paysagiste, urbaniste, aménageur de territoire¹⁵⁶⁰ [...] ». Augustin Berque affirme que la modification de l'*oikos* est ce qui différencie les hommes des animaux. Zygmunt Bauman, lui, affirme que la spécificité des hommes se trouve dans leur capacité à se projeter dans le futur. Toutefois, l'affirmation des caractéristiques humaines ne constitue pas le rejet de son animalité: « [...] nous, êtres humains, sommes, et ne pouvons nous empêcher d'être, des animaux qui ont pour habitude de “transgresser” et de “transcender”. Nous vivons au-delà du présent¹⁵⁶¹ ». Si nous sommes des êtres capables de vivre au-delà de notre temporalité présente, nous n'en sommes donc pas moins des animaux.

Ces considérations sont reflétées dans *La Possibilité d'une île*, où l'animalité affirmée de l'homme est toutefois nuancée. L'aspect social de l'organisation humaine apparaît notamment comme un caractère de différenciation. Daniel²⁵ désigne les « sauvages » comme « des primates sociaux¹⁵⁶² », des singes dont la seule particularité est de socialiser entre eux. Ayant plus de recul que Daniel¹ sur l'humanité, il admet toutefois une différence positive de l'humanité, qui serait celle de son intelligence. Aussi est-il fasciné, quand il visite le monde en ruines, par les constructions humaines : « [...] quel qu'il ait pu être par ailleurs, l'homme avait décidément été un mammifère *ingénieux*¹⁵⁶³ ». Si une distinction est ici apportée, l'homme n'en est pas moins désigné comme un « mammifère » qui par ailleurs est soumis au même déterminisme biologique que les autres animaux . Comme l'affirme Stéphanie Posthumus, « [m]ême si l'espèce humaine jouit d'une plus grande complexité de

¹⁵⁶⁰ Augustin Berque, « De la constitution du sujet dans le paysage », *op.cit.*, p. 6-7.

¹⁵⁶¹ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 209.

¹⁵⁶² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 344.

¹⁵⁶³ Houellebecq, *ibid.*, p. 445.

comportements, de mouvements, d'émotions, d'expressions, que les autres espèces animales, elle reste le produit de son évolution génétique¹⁵⁶⁴ ».

Dans *Sans l'orang outan*, le désarroi immense que provoque la disparition des orangs-outans chez Albert Moindre s'explique par la proximité biologique qui existe entre lui et les primates : « Sans l'orang-outan, je ne suis que l'ombre de moi-même », se désole-t-il, convaincu que la mort des orangs-outans a scellé le destin de l'humanité. Car depuis que le singe a disparu, Albert Moindre remarque qu'« [i]l y a désormais un trou au centre de toute chose, un vide aspirant, tourbillonnant¹⁵⁶⁵ » et suggère que « [n]ous pourrions bien à notre tour choir dans ce gouffre et disparaître, sauf à vivre dans une perpétuelle esquivé¹⁵⁶⁶ ». Selon Carole Allamand, ce roman veut rappeler le lien étroit entre l'homme et le singe puisque « [c]e qui arrive à l'un arrive à l'autre¹⁵⁶⁷ ». L'effet papillon que provoque la disparition des orangs-outans montre « la coextension de l'animal et de l'humain¹⁵⁶⁸ » et une co-dépendance entre l'un et l'autre qui « n'est pas tant épistémologique qu'ontologique¹⁵⁶⁹ ». Il devient donc logique que la complainte sur la disparition du singe dans la première partie donne lieu au récit de la très imminente disparition des hommes dans la seconde.

L'insistance sur l'animalité de l'homme a donc pour effet de rendre la menace de sa disparition plus tangible et plus significative. Car si les lecteurs connaissent la réalité de l'extinction des espèces animales, ils sont moins souvent confrontés à la possibilité de la disparition de l'espèce humaine.

Certains de nos récits envisagent l'espèce humaine comme prochaine victime des ravages de l'Anthropocène. Comme l'annonce Crake à Jimmy dans *Oryx and Crake*, « [e]n tant qu'espèce, on est dans de très sales draps, c'est pire que tout ce qu'on peut nous dire¹⁵⁷⁰ ». C'est donc « en tant qu'espèce » que l'humain est menacé. Celui-ci est d'ailleurs souvent présenté chez Atwood comme membre d'une espèce, c'est-à-dire qu'il est décrit selon des caractéristiques biologiques voire paléontologiques. Crake se réfère à l'humain par son nom scientifique : « L'*Homo sapiens* a l'air de ne pas être fichu de réfréner ses appétits. Il

¹⁵⁶⁴ Stéphanie Posthumus, « Portraits de l'*homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *@nalyse*, volume 9, n°2, printemps-été 2014, p. 70-95, p. 78.

¹⁵⁶⁵ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 30.

¹⁵⁶⁶ Chevillard, *idem*.

¹⁵⁶⁷ Carole Allamand, « Du Sommaire au Moindre : L'Humanité en fuite », *Contemporary French and Francophone Studies*, volume 16, n°4, septembre 2012, p. 517-524, p. 520.

¹⁵⁶⁸ Carole Allamand, *ibid.*, p. 523.

¹⁵⁶⁹ Carole Allamand, *idem*.

¹⁵⁷⁰ « As a species we're in deep trouble, worse than anyone's saying », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 295 (VO), p. 314 (VF).

appartient à l'une des rares espèces qui ne limite pas sa reproduction quand les ressources s'amenuisent¹⁵⁷¹ ». Incapables de réguler la reproduction, les hommes seraient voués, comme de nombreuses espèces avant eux, à disparaître. Jimmy se désole de ce sort : « Entre-temps, une espèce s'éteignait sous ses yeux. [...] *Homo sapiens sapiens* venant rejoindre l'ours polaire, la baleine blanche, l'onagre, la chevêche des terriers, la longue, longue liste¹⁵⁷² ».

Pour Daniel²⁴, les « sauvages » sont l'incarnation d'une espèce en cours d'extinction : « Regarde ces petits êtres qui bougent dans le lointain ; regarde. Ce sont des hommes. Dans la lumière qui décline, j'assiste sans regret à la disparition de l'espèce¹⁵⁷³ ». La lumière crépusculaire accompagne la fin d'une espèce tout entière, résidu d'une humanité devenue obsolète. Trois mille ans plus tôt, Daniel¹ accepte l'inévitable disparition de l'espèce humaine : « Alors disparaîtrait l'espèce, sous sa forme actuelle ; alors apparaîtrait quelque chose de différent, dont on ne pouvait encore dire le nom, qui serait peut-être pire, peut-être meilleur¹⁵⁷⁴ [...] ». Si nous avons vu que les individus humains sont profondément affectés par la crise environnementale, il apparaît que c'est aussi et peut-être *surtout* l'espèce humaine qui est menacée par les bouleversements de l'Anthropocène.

2) L'influence darwinienne dans la définition de l'humain

En définissant les hommes comme étant essentiellement soumis à une évolution biologique, les œuvres adoptent la théorie darwinienne de l'évolution des espèces. Christian Chelebourg, remarque la référence courante à celle-ci dans les fictions évoquant la crise environnementale :

Un siècle et demi après la publication de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, l'évolution est devenue dans l'imaginaire contemporain – et finalement même chez ceux qui la combattent –, la loi fondamentale du vivant, celle qui définit son mouvement général et les interactions qui le régissent¹⁵⁷⁵.

¹⁵⁷¹ « *Homo sapiens* doesn't seem able to cut himself off at the supply end. He's one of the few species that doesn't limit reproduction in the face of dwindling resources », Atwood, *ibid.*, p. 120 (VO), p. 133 (VF).

¹⁵⁷² « Meanwhile, the end of a species was taking place before his very eyes [...] *Homo sapiens sapiens*, joining the polar bear, the beluga whale, the onager, the burrowing owl, the long, long list », Atwood, *ibid.*, p. 344 (VO), p. 362 (VF).

¹⁵⁷³ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 26.

¹⁵⁷⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 419.

¹⁵⁷⁵ Christian Chelebourg, *Les Écofictions, op.cit.*, p. 205.

Le croisement de la littérature avec cette théorie évoque le mouvement critique du darwinisme littéraire (« literary darwinism »). Cette théorie élaborée, entre autres par Joseph Carroll, examine les principes évolutionnaires mis en évidence dans les textes littéraires, et comment ceux-ci modifient le texte¹⁵⁷⁶. Ce mouvement théorique qui émerge dans les années 1970-1980, est lié à l'écocritique et à la réflexion de la place de l'homme dans le monde. Le but du darwinisme littéraire est, selon Stéphanie Posthumus, « [...] d'analyser le comportement des personnages littéraires en faisant appel aux principes de la théorie de l'évolution¹⁵⁷⁷ ». Il s'agit d'une part d'observer le lien entre le comportement et les discours des personnages, et d'autre part l'évolution biologique à laquelle ils sont soumis. Dans ce contexte, le postulat de l'évolution n'est pas discuté mais affirmé d'emblée : « Au cœur du projet intellectuel du darwinisme littéraire réside la notion de la nature humaine envisagée comme produit de l'évolution génétique de l'espèce humaine et donc comme universel chez tout être humain¹⁵⁷⁸ ».

Or cette définition darwinienne de l'humanité apparaît chez Atwood et Houellebecq. Snowman pense notamment que sa présence sur Terre répond à un besoin évolutionnaire désormais obsolète : « Éteins-toi donc, brève chandelle ! Il a accompli la mission que l'évolution lui avait fixée, conformément à ce qu'avait prévu ce crétin de Crake¹⁵⁷⁹ ». Il ne se considère donc pas autrement que comme le maillon d'une chaîne évolutionnaire artificiellement modifiée. Dans *La Possibilité d'une île*, la justification des injustices sociales par Daniel 1 peut être analysée comme une déformation de la théorie de la sélection naturelle :

[...] le désir d'un retour à l'état primitif où les jeunes se débarrassaient des vieux sans ménagements, sans états d'âme, simplement parce qu'ils étaient trop faibles pour se défendre [...] car toute civilisation pouvait se juger au sort qu'elle réservait aux plus faibles, à ceux qui n'étaient plus ni productifs ni désirables¹⁵⁸⁰ [...].

...Puis la justification de la disparition de certains êtres et de la survie d'autres se fait tout à fait explicite dans l'ère néo-humaine, notamment lorsque Marie23 affirme qu'

¹⁵⁷⁶ Nous évoquons l'aspect plus littéraire (et moins darwinien) du darwinisme littéraire dans le chapitre 10.

¹⁵⁷⁷ Stéphanie Posthumus, « Portraits de l'*homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 71.

¹⁵⁷⁸ Stéphanie Posthumus, *idem*.

¹⁵⁷⁹ « Out, out, brief candle. He's served his evolutionary purpose, as fucking Crake knew he would », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 107 (VO), p. 120 (VF).

¹⁵⁸⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 215.

« [...] il est naturel que ce soient les individus les plus brutaux et les plus cruels [...] qui survivent en plus grand nombre à une succession de conflits de longue durée, et transmettent leur caractère à leur descendance¹⁵⁸¹ ».

L'explication de la survie des plus « forts » constitue une déformation de la théorie de l'évolution des espèces qui affirme que ce sont les plus adaptés (et non les plus « brutaux et les plus cruels ») qui survivent à des contextes donnés. Cette schématisation permet toutefois d'expliquer la disparition des êtres les plus « faibles » au profit des plus résilients et résistants. Savant insiste quant à lui sur la part de hasard qui caractérise l'évolution des espèces « [...] l'évolution des espèces devait en réalité bien moins à la sélection naturelle qu'à la dérive génétique, c'est-à-dire au hasard pur, et à l'apparition d'isolats géographiques ou de biotopes séparés¹⁵⁸² ». La « résurrection » du Prophète (qui n'est en fait que son remplacement par Vincent) pourrait d'ailleurs constituer, selon eux, « l'étape décisive de l'évolution du genre humain¹⁵⁸³ ».

Dans le contexte des récits de projection, la théorie darwinienne apparaît plus particulièrement à travers l'évocation de la survie de l'espèce. Car selon Zygmunt Bauman, l'analyse de notre société contemporaine nous apprend surtout « [...] que la survie est tout ce qui compte pour la communauté humaine et que l'enjeu ultime de la survie est de vivre plus longtemps que les autres¹⁵⁸⁴ ». Aussi les dangers qui menacent l'humanité la contraignent-ils à assurer sa survie en tant qu'espèce. Dans *People of the Whale*, Thomas essaie de justifier le massacre de la baleine par une volonté tenace de survivre dans un *oikos* hostile : « Peut-être qu'ils avaient perdu toute leur sensibilité par nécessité afin de survivre dans un endroit où les enfants utilisaient des armes, tuaient des chiens, et mouraient de coma éthylique¹⁵⁸⁵ [...] ». Le lien entre la nécessité de survivre et l'environnement (non pas naturel mais humain) est ici explicitement établi : les hommes de la tribu doivent abandonner les pratiques ancestrales afin de s'adapter à un monde devenu violent¹⁵⁸⁶. Il semble donc plus difficile de survivre dans le

¹⁵⁸¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 476.

¹⁵⁸² Houellebecq, *ibid.*, p. 131-132.

¹⁵⁸³ Houellebecq, *ibid.*, p. 352.

¹⁵⁸⁴ Zygmunt Bauman utilise l'exemple des jeux de télé-réalité où, par exemple, il est question de survivre dans un milieu hostile. Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 241.

¹⁵⁸⁵ « Maybe they'd lost all feeling because they'd had to in order to survive in a place where kids shot guns, killed dogs, and died of alcohol poisoning [...] », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 95.

¹⁵⁸⁶ La violence évoquée ici est entièrement sociale, mais elle n'est pas moins provoquée par la rupture avec l'*oikos*, comme nous l'avons démontré jusqu'ici.

monde postmoderne dont le système d'exclusion systématique a créé des individus violents et psychologiquement abîmés.

Dans la trilogie *MaddAddam*, Crake voit ses travaux comme servant à la survie de l'espèce. Alors qu'il explique à Jimmy son projet de diffusion de la pilule JouissePlus, celui-ci est naïvement surpris par ce qu'il interprète comme de l'altruisme : « “Ce n'est pas vraiment de l'altruisme, concéda Crake. C'est plutôt qu'il faut bien essayer de s'en tirer¹⁵⁸⁷” ». Aussi Crake ne ment-il pas sur ses ambitions : il s'agit pour lui avant tout de faire survivre l'espèce.

Dans *La Possibilité d'une île*, l'instinct de survie est une résistance vaine, mais une résistance quand même, à la disparition de l'espèce : « De plus en plus les hommes allaient vouloir vivre dans la liberté, [...] lorsqu'il leur serait devenu impossible de soutenir la lutte, ils [y] mettraient fin¹⁵⁸⁸ [...] ». Les hommes montrent une tendance à la tentative de survie, un acharnement immanent à ne pas accepter immédiatement une lutte perdue d'avance. Le choix lexical du terme « lutte » nous rappelle évidemment le « struggle for life » darwinien. Dans ce contexte de lutte pour la vie, Daniel25 pense – vers la fin de son excursion en dehors de sa cellule – qu'il appartient à la catégorie des inadaptés : « [...] j'avais la sensation d'être une présence incongrue, facultative, au milieu d'un univers où tout était orienté vers la survie, et la perpétuation de l'espèce¹⁵⁸⁹ ». Cette impression de ne pas être en adéquation avec l'environnement vient à la fois du fait que Daniel25 n'est pas adapté à un *oikos* pour lequel il n'a pas été conçu, mais aussi de son absence de volonté de survivre. N'étant pas humain, il n'éprouve pas le désir de soutenir une lutte qu'il sait vaine.

3) Une extinction inévitable

L'évolution de l'espèce humaine semble devoir se conclure inéluctablement par une complète extinction. Cette issue est adoptée dans les récits de projection où la disparition de l'espèce humaine est imaginée comme étant en cours ou presque entièrement achevée. L'humain lui-même apparaît convaincu de sa disparition prochaine en tant qu'espèce. Plus qu'une crainte, il éprouve la certitude que cette disparition va avoir lieu, que, comme le

¹⁵⁸⁷ « “It's not altruism exactly”, said Crake. “More like sink or swim” », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 294 (VO), p. 313 (VF).

¹⁵⁸⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 419.

¹⁵⁸⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 457.

résume *a posteriori* Daniel²⁴ : « [...] les hommes étaient simplement en train d'abandonner la partie¹⁵⁹⁰ ».

Cet abandon est lié au caractère irrémédiable de la disparition de l'espèce. Dans *La Possibilité d'une île*, elle ne fait aucun doute selon Vincent¹ et Slotan¹. Daniel²⁵, qui a lu leurs journaux, affirme que « [...] tous deux partageaient l'idée que l'être humain allait disparaître, et qu'il s'agissait de préparer l'avènement de son successeur¹⁵⁹¹ ». L'emploi du futur proche « allait disparaître » traduit la confiance des personnages en cette affirmation. Daniel²⁵, dans le temps futur où l'humanité a presque entièrement disparu, confirme que la disparition des hommes est inévitable et qu'elle le serait même dans le cas d'une réapparition de l'espèce dans le futur : « [...] la vie organique ne pourrait de toute façon si elle venait à renaître que répéter les mêmes schémas : constitution d'individus isolés, prédation, transmission sélective du code génétique ; rien de nouveau ne pouvait en être attendu¹⁵⁹² ».

Cette conception résolument pessimiste et déterministe est également adoptée dans la trilogie d'Atwood, où il ne fait aucun doute que les hommes sont voués à disparaître. Aussi Toby revient-elle, dans le deuxième *opus* de la trilogie, sur sa propre prise de conscience, après l'adolescence, de l'inévitable extinction de l'espèce : « *Nous avons usé la Terre. Elle est presque épuisée. On ne peut pas vivre avec de telles craintes et faire comme si de rien n'était. L'attente monte comme une marée*¹⁵⁹³ ». Toby se souvient de la conviction – avant l'éradication de la majorité de l'espèce par Crake – de vivre les derniers instants de l'humanité. Celle-ci est partagée par les autres personnages, et notamment par Crake qui est convaincu de la fin prochaine des hommes – qu'il initie – dans la mesure où ceux-ci se reproduisent de façon trop abondante. Alors qu'il explique à Jimmy la vaine reproduction des hommes, celui-ci lui demande : « En tant qu'espèce, nous sommes condamnés par l'espoir, alors¹⁵⁹⁴ ? ». Crake, à l'inverse de Jimmy, ne pense pas que la volonté de se reproduire soit révélatrice d'espoir, et lui répond « Tu pourrais qualifier ça d'espoir. Ou de désespoir¹⁵⁹⁵ ». Il

¹⁵⁹⁰ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 46.

¹⁵⁹¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 302.

¹⁵⁹² Houellebecq, *ibid.*, p. 482.

¹⁵⁹³ « *We're using up the Earth. It's almost gone. You can't live with such fears and keep on whistling. The waiting builds up in you like a tide* », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 285 (VO), p. 343 (VF). On note par ailleurs que si Jean-Daniel Brèque utilise dans sa traduction une valeur d'accomplissement dans la proposition « Nous avons usé la Terre », la version originale insiste, elle, sur l'épuisement en cours avec l'emploi du présent continu : « *We're using up* ». Dans la version originale, l'épuisement total de la planète n'est pas achevé.

¹⁵⁹⁴ « *As a species we're doomed by hope, then ?* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 120 (VO), p. 134 (VF). Ce dialogue entre Jimmy et Crake nous rappelle ceux de Platon où, schématiquement, l'un est ignorant et pose des questions qui permettent au maître de lui inculquer une leçon.

¹⁵⁹⁵ « *You could call it hope. That, or desperation* », Atwood, *idem*.

comprend donc la reproduction comme une tentative vaine de résister à une disparition déjà programmée.

Dans *Sans l'orang-outan*, le narrateur imagine lui aussi la fin de l'espèce humaine :

Peut-être disparaîtrons-nous ainsi, par amenuisement, jusqu'à la résorption finale, le monde aspiré par le siphon que la confluence et la pression des torrents de boue auront creusé en son centre, où nous serons précipités avec nos yacks et nos mesures et toute cette fange¹⁵⁹⁶.

Le discours des personnages manifeste, dans nos œuvres, la croyance manifeste en un déterminisme biologique. C'est comme si nous lisions le début d'une tragédie qui nous annonce sans attendre que l'issue de l'histoire est sans espoir. L'être humain est condamné, sa condition irrécupérable, son potentiel espoir de survie vain. Si l'œuvre de Hogan n'évoque pas explicitement la disparition de l'espèce humaine, on y relève cependant l'affirmation tragique, au début du roman, de la condamnation de Thomas : « La mort lui serait magnifique, mais il est destiné, misérablement, à vivre¹⁵⁹⁷ ». La condamnation de Thomas n'est pas une condamnation à mort mais plutôt à vivre, ce qui apparaît comme étant une issue plus pénible encore que la mort. Au début de *Sans l'orang-outan*, Albert annonce la condamnation de l'espèce humaine : « [...] l'évidence s'impose, c'est arrivé, nous y sommes, voilà¹⁵⁹⁸ ». L'affirmation présentative « c'est arrivé », accompagnée de l'adverbe à caractère oral « voilà » traduisent le sentiment de fatalisme d'Albert Moindre, qui ne prend même pas la peine de verbaliser « ce qui est arrivé », laissant aux lecteurs la tâche de le deviner.

Dans *La Possibilité d'une île*, une étude des champs lexicaux révèle de façon incontestable le déterminisme exprimé quant au sort de l'espèce humaine. Celui-ci est traduit par l'emploi abondant d'adverbes appartenant au champ lexical de l'inévitable tels que « inéluctablement¹⁵⁹⁹ », « définitivement¹⁶⁰⁰ », « irrémédiablement¹⁶⁰¹ » ou encore « désespérément¹⁶⁰² ». Ces adverbes sont utilisés le plus souvent par Daniell, qui évoque à plusieurs reprises l'idée de condamnation, qu'elle le concerne lui (« j'étais condamné¹⁶⁰³ »), ou l'amour

¹⁵⁹⁶ Chevillard, *Sans l'orang outan*, op.cit., p. 111.

¹⁵⁹⁷ « Death would be beautiful for him, but he's destined, miserably, to live », Hogan, *PW*, op.cit., p. 25.

¹⁵⁹⁸ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 10.

¹⁵⁹⁹ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 186.

¹⁶⁰⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 185.

¹⁶⁰¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 186.

¹⁶⁰² Houellebecq, *ibid.*, p. 229.

¹⁶⁰³ Houellebecq, *ibid.*, p. 317.

(« il n'y a d'amour que dans le désir d'anéantissement¹⁶⁰⁴ [...] »). On recense également des substantifs tels que « chance de survie¹⁶⁰⁵ », « finalistes¹⁶⁰⁶ », « déterministe¹⁶⁰⁷ », « subordination¹⁶⁰⁸ », « inchangés¹⁶⁰⁹ », « impossible¹⁶¹⁰ » ou « fatalisme¹⁶¹¹ ». L'abondance de ces termes dans le roman de Houellebecq lui donne un ton résolument pessimiste, et affirme la « conscience d'un déterminisme intégral¹⁶¹² », du « destin de violence¹⁶¹³ » de l'humanité, et de l'existence comme une « aporie constitutive¹⁶¹⁴ ».

De plus, Daniell affirme, quand il rencontre Esther, qu'il n'a plus de libre-arbitre : « nous étions déjà dans l'*étant donné*¹⁶¹⁵ ». Sa relation amoureuse est donc, comme tous les autres aspects de son existence, caractérisée par une absence de libre arbitre. Cette privation est justifiée par un déterminisme qui – de toute façon – conduira les hommes à la mort en tant qu'individus, puis en tant que groupe social, et finalement en tant qu'espèce. Ainsi, il semble possible de voir dans la description profondément pessimiste et fataliste des rapports sociaux l'annonce du déterminisme biologique auquel sont soumis les hommes. C'est notamment le cas quand Daniell affirme : « [...] les relations humaines naissent, évoluent et meurent de manière parfaitement déterministe, aussi inéluctable que les mouvements d'un système planétaire, et [...] il est absurde et vain d'espérer, si peu que ce soit, en modifier le cours¹⁶¹⁶ ». Il ne voit pas l'utilité d'améliorer la société dont il est l'observateur, dans la mesure où « la racine de tout mal était biologique, et indépendante d'aucune transformation sociale imaginable¹⁶¹⁷ ». La croyance absolue en un déterminisme biologique a pour effet de désindividualiser les personnages, dont le parcours individuel n'a plus d'intérêt dans la mesure où leur destin est scellé dans leur code génétique. Aussi Savant affirme-t-il à propos de la défunte Francesca qu'elle n'est qu'« un arrangement temporaire de molécules¹⁶¹⁸ ». Elle est donc moins un individu qu'un ensemble de composants biologiques désormais inutiles.

¹⁶⁰⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 421.

¹⁶⁰⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 188.

¹⁶⁰⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 327.

¹⁶⁰⁷ Houellebecq, *idem.*

¹⁶⁰⁸ Houellebecq, *idem.*

¹⁶⁰⁹ Houellebecq, *idem.*

¹⁶¹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 418.

¹⁶¹¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 477.

¹⁶¹² Houellebecq, *ibid.*, p. 469.

¹⁶¹³ Houellebecq, *ibid.*, p. 447.

¹⁶¹⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 484.

¹⁶¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 177.

¹⁶¹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 364.

¹⁶¹⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 159.

¹⁶¹⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 288.

Stéphanie Posthumus confirme que « [l]a logique déterministe de l'univers romanesque de Houellebecq ne laisse pas beaucoup de place aux différences individuelles¹⁶¹⁹ ».

On lit dans *Nos animaux préférés* l'affirmation d'un déterminisme qui fait écho à celui qui s'affirme dans *La Possibilité d'une île*. Par exemple, dans le chapitre « II. Pour ne plus voir », la voix narrative remarque l'énergie inutile déployée par les êtres : « [...] nous nous débattions avec un fatalisme engourdi¹⁶²⁰ [...] ». Chez Volodine aussi, les personnages – qu'ils soient humains ou hybrides – ne se font aucune illusion quant à leur possible survie dans le monde : « Derrière les tombes, le ciel sera infini, comme toujours. Derrière les tombes, le ciel est péniblement infini, et ensuite, ensuite il n'y a rien¹⁶²¹ ». Le contraste entre le futur simple « le ciel sera infini » et le présent « il n'y a rien » illustre l'aspect inéluctable de la disparition de toute chose. Par ailleurs, la mention des tombes permet d'évoquer de façon métonymique la fin de l'existence des hommes. Ainsi est affirmée, à travers une vision déterministe de l'existence, l'extinction prochaine de l'espèce humaine.

L'extinction de l'espèce humaine est donc une préoccupation partagée par les personnages de nos œuvres. Elle passe par un rappel de l'animalité des hommes et leur disparition sur un plan désormais plus biologique que sociologique ou psychologique. L'homme, appartenant à l'espèce *Homo Sapiens Sapiens*, et étant soumis à un déterminisme biologique, est condamné – comme toutes les espèces animales – à disparaître d'un monde devenu trop hostile à sa survie.

Cette disparition a d'ailleurs lieu dans certaines de nos œuvres. Le principe même des récits post-humains est d'imaginer un monde où l'espèce humaine serait presque entièrement décimée¹⁶²². De ce fait, les fictions de projection présentent une espèce humaine en cours de disparition. Par exemple, l'action de la trilogie *MaddAddam* a lieu « [...] alors que la race humaine était en train de mettre les volets à la boutique¹⁶²³ [...] ». Dans *La Possibilité d'une*

¹⁶¹⁹ Stéphanie Posthumus, « Portraits de l'*homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 75-76. Par ailleurs, Stéphanie Posthumus rappelle que la logique déterministe présente dans l'écriture de Houellebecq est héritée de la théorie de l'évolution telle qu'elle est pensée aux XIX^e siècle. Elle cite en référence Douglas Morrey, « Houellebecq, Genetics and Evolutionary Psychology », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature ; Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, p. 227-238.

¹⁶²⁰ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 93.

¹⁶²¹ Volodine, *ibid.*, p. 103.

¹⁶²² Voir le chapitre 3.

¹⁶²³ « [...] while the entire human race was kakking out [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 343 (VO), p. 361 (VF).

île, Daniell semble assister aux balbutiements d'une large extinction : « C'est triste, le naufrage d'une civilisation, c'est triste de voir sombrer ses plus belles intelligences¹⁶²⁴ [...] ».

II. En finir avec l'homme

1) Une disparition nécessaire et désirée

Face à la difficulté d'habiter l'*oikos* naît chez certains personnages ou groupes de personnages le désir d'en finir avec l'humanité. Comme nous l'avons vu, les relations sociales apparaissent comme non souhaitables et la reproduction humaine comme vouée systématiquement à l'échec. Plus encore, on trouve chez certains personnages l'expression du désir d'exterminer l'ensemble de l'espèce humaine. Ainsi Jean-Michel Besnier souligne que « [l']humanité révèle combien elle veut en finir avec elle-même¹⁶²⁵ ». Il observe que « [l']utopie qui triomphe est celle d'une sortie de l'humain ». Aussi l'humanité peut-elle apparaître, à l'heure du désenchantement postmoderne, désireuse de se débarrasser d'elle-même. Si l'on suit la métaphore du déchet humain chez Zygmunt Bauman, on pourrait imaginer que les hommes sont prêts à un grand nettoyage du déchet collectif humain. Bernard Sichère, s'interrogeant sur la crise que traverse l'homme, affirme qu'il « [...] est depuis toujours celui, notamment, qui peut décider le moment venu de ne pas survivre et de choisir sa mort appréhendée comme une limite de sa liberté¹⁶²⁶ ». Autrement dit, si l'homme ne contrôle pas la vocation biologique de son corps et sa propre évolution, il peut cependant prendre la décision consciente de se supprimer lui et l'ensemble de son espèce. C'est peut-être ce qui le différencie finalement le plus des animaux¹⁶²⁷.

Or ce désir de dépeuplement de la planète est explicitement manifesté par les personnages chez Atwood et Houellebecq. La fin des hommes constituerait, selon eux, un soulagement et la libération d'un fardeau trop difficile à porter. Ou comme l'exprime Toby dans *The Year of the Flood* : « On a envie que ce soit fini. On se surprend à lancer au ciel :

¹⁶²⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 350.

¹⁶²⁵ Jean-Michel Besnier, « Les utopies post-humaines », lors du colloque « Figures de l'Utopie, hier et aujourd'hui », Maison des Sciences Humaines d'Angers, le 28 septembre 2012.

¹⁶²⁶ Bernard Sichère, « À quoi bon les poètes en temps de détresse », dans Francis Hallé, Anne-Claude Leflaive, Gilles Clément, *et al.*, *Habiter la terre en poète*, Paris, Association les Cabanons et Les Éditions du Palais, 2013, p. 121-130, p. 121.

¹⁶²⁷ Bernard Sichère, *idem*.

*Mais vas-y. Tombe nous sur la tête. Qu'on en finisse*¹⁶²⁸ ». L'existence de Toby dans le monde post-apocalyptique est insupportable et elle préférerait que l'humanité soit entièrement décimée plutôt que d'avoir à survivre dans le désespoir. Le souhait de voir disparaître l'espèce humaine apparaît même avant l'attaque biochimique de Crake. Cela est attesté dans l'un des discours évangélistes d'Adam Premier qui affirme la nécessité de la suppression des hommes : « [n]on, mes Amis, ce n'est pas cette Terre qui doit être détruite : c'est l'Espèce humaine¹⁶²⁹ » Il est établi clairement par le gourou de la secte des Jardiniers que l'humanité est responsable de la dégradation de la planète et que c'est à elle de disparaître, et non l'inverse : « “Disons que tous les vrais Jardiniers pensaient que cela faisait déjà un certain temps que la population humaine aurait dû être réduite de façon drastique. Ça devait arriver de toute façon, et le plus tôt serait le mieux¹⁶³⁰” », explique Zeb.

Dans *La Possibilité d'une île*, c'est la Sœur Suprême qui insiste sur la nécessité de la suppression de l'espèce : « L'espèce humaine disparaîtra, elle doit disparaître, afin que soient accomplies les paroles de la Sœur Suprême¹⁶³¹ », affirme ainsi Daniel²⁴ qui ne met pas en doute cette autorité « [p]rofondément hostile à tout ce qui pouvait venir de l'humanité, désireuse d'établir une coupure radicale avec l'espèce qui nous avait précédés¹⁶³² [...] ». Aussi la Sœur Suprême justifie-t-elle l'isolement de la nouvelle espèce des néo-humains par le souci de ne pas les mélanger aux « sauvages » humains. Son objectif ultime est bien de « favoriser, dans toute la mesure du possible, son extinction¹⁶³³ ». Selon elle, il n'existe aucun moyen de sauver l'humanité de son « destin de violence » et du déterminisme biologique qui fait de lui un être dangereux et hostile, « à supposer même qu'un tel sauvetage eût pu être considéré comme souhaitable¹⁶³⁴ ».

Dans *Nos animaux préférés*, la disparition de l'espèce humaine est présentée comme un soulagement et un retour au calme : « De l'intérieur des maisons ne soufflaient plus la désolation et la mort. Tout s'était apaisé depuis longtemps¹⁶³⁵ ». L'humanité se caractérise par

¹⁶²⁸ « You start wanting it to be done with. You find yourself saying to the sky, *Just do it. Do your worst. Get it over with* », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 285 (VO), p. 343 (VF).

¹⁶²⁹ « No, my friends. It is not this Earth that is to be demolished: it is the Human Species », Atwood, *ibid.*, p. 509 (VO), p. 593 (VF).

¹⁶³⁰ « “All the real Gardeners believed the human race was overdue for a population crash. It would happen anyway, and maybe sooner was better” », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 330 (VO), p. 482 (VF).

¹⁶³¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 70.

¹⁶³² Houellebecq, *ibid.*, p. 444.

¹⁶³³ Houellebecq, *ibid.*, p. 448.

¹⁶³⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 447.

¹⁶³⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 10.

« la désolation », que nous avons détaillée¹⁶³⁶, et la mort, qui est la fin logique du déterminisme biologique. Aussi sa disparition est-elle un événement positif permettant un « apaisement ». Selon Christian Chelebourg, la tentation auto-génocidaire vient d'une conception de l'humanité comme une espèce polluante : « Débarrasser la Terre de son excédent d'humanité et la rendre à la vie sauvage, c'est nettoyer d'un vigoureux coup de balai les écuries d'Augias mais des écuries où c'est désormais l'homme lui-même qui fait figure de nuisance¹⁶³⁷ ». La disparition définitive et totale des hommes apparaît donc, dans le discours des personnages et parfois dans la narration, comme une solution radicale contre cette forme de pollution¹⁶³⁸.

Le fantasme de ce « grand nettoyage » de l'humanité se conclut par le récit de l'extermination effective des hommes. Cette extermination a d'abord lieu à l'échelle individuelle. On pense par exemple à Wong qui, chez Volodine, tue celle qu'il soupçonne d'être la dernière femme de l'humanité. Celle-ci est en colère car Wong ne souhaite pas lui donner de descendance, et elle tente de l'attaquer avec une arme. Wong écrase alors la femme de tout son poids : « Il posa sa patte à la fois sur l'arme et sur la cage thoracique. Puis, comme il fallait bien dénouer la situation, il appuya de tout son poids¹⁶³⁹ ». L'acte meurtrier de Wong se justifie par la lutte pour la vie : il tue la femme parce qu'elle menace sa propre survie. Mais cet acte violent ne provoque chez lui aucune émotion : il s'agit d'une simple résolution de problème. Or cet homicide nous semble annoncer le désir froid de supprimer plus généralement l'humanité. De la même façon, dans *Sans l'orang-outan*, Albert Moindre n'est pas affecté par la mort de son ami Balmer. Au contraire, il la trouve nécessaire : « Martyr utile à notre cause, Balmer n'est pas mort pour rien. De telles pertes semblent d'ailleurs inévitables dans une entreprise comme la nôtre. [...] Il y a aussi là motif à se réjouir¹⁶⁴⁰ ». La disparition de Balmer apparaît à Albert comme plus souhaitable que regrettable. Daniel²⁴ éradique les « sauvages » avec le même sentiment de nécessité : « Lorsque j'abats un sauvage [...] j'ai la sensation d'accomplir un acte nécessaire, et légitime¹⁶⁴¹ », affirme-t-il comme si son acte meurtrier rendait service à l'humanité.

¹⁶³⁶ Voir chapitre 4.

¹⁶³⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 37-38.

¹⁶³⁸ Il semble important de souligner que ce discours n'est pas porté par les auteurs eux-mêmes. En attribuant aux personnages ou à la voix narrative un tel discours, il nous semble qu'ils traduisent surtout une pensée formulée dans le contexte de la crise environnementale. Nous étudions plus longuement la part d'engagement des auteurs dans le chapitre 8.

¹⁶³⁹ Volodine, *NAP*, op.cit., p. 15.

¹⁶⁴⁰ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 168-169.

¹⁶⁴¹ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 70.

Chez Houellebecq et Atwood, ce désir – quand il est manifesté à une échelle individuelle – est traduit par le motif du suicide assisté. En effet, les deux œuvres imaginent un futur proche où les hommes peuvent décider de mettre fin à leur existence en toute légalité. Dans *Oryx and Crake*, Jimmy et Glenn sont fascinés par cette pratique, qu'ils suivent sur internet à travers le programme « bye-bye.com » (« nitee-nite.com¹⁶⁴² »). Le nom ludique de ce programme paraît tout à fait ironique : il traduit la désinvolture d'une telle pratique chez les hommes. Celle-ci rencontre même un véritable succès : « Dès le lancement de cette émission, les statistiques sur les suicides assistés avaient grimpé en flèche¹⁶⁴³ ». Une fois de plus on voit dépeinte une société amoralisée dans laquelle le suicide est un acte prisé qui permet à quelques « chanceux » de trouver la gloire en mourant publiquement. Jimmy, qui n'est pas convaincu par cette pratique – qui lui rappelle les nombreux abandons qu'il a vécus, notamment celui de sa mère – se moque plus tard des ouvrages de psychologie simplistes accompagnant les hommes dans leur suicide assisté tels que « *Plan en douze étapes pour un suicide assisté*¹⁶⁴⁴ ». La mention du suicide assisté est banalisée dans la mesure où la mention de cet ouvrage est glissée dans une énumération de livres de développement personnel aux sujets beaucoup plus légers tels que « *Améliorez votre image personnelle* », « *Comment vous faire des amis et avoir de l'influence sur les autres* », ou encore « *Un ventre plat en cinq semaines*¹⁶⁴⁵ ». La dissimulation d'un sujet apparemment aussi grave que le suicide au milieu de ces ouvrages révèle l'indifférence liée à la mort des individus.

La même approche est notable dans *La Possibilité d'une île*. Dans une analepse à caractère documentaire et historique, Daniel24 revient sur l'émergence, « dans les années qui précéderont la disparition de l'espèce », de « morts volontaires, pudiquement rebaptisées *départs* par les organismes de santé publique¹⁶⁴⁶ ». Ce départ est expliqué par la grande souffrance de l'existence. Comme chez Atwood, ils connaissent un succès éloquent puisque Daniel24 affirme que le taux de suicide « avoisinait les 100% ». La fuite de Daniel25 hors de sa cellule constitue une autre forme d'abandon de l'existence humaine : « Pendant tout ce temps je demeurai conscient que mon départ était un échec, et probablement un suicide¹⁶⁴⁷ ». En choisissant de quitter sa cellule, il sait pertinemment que sa disparition entraînera non

¹⁶⁴² Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 83 (VO), p. 94 (VF).

¹⁶⁴³ « The assisted-suicide statistics shot way up after this show got going », Atwood, *idem*.

¹⁶⁴⁴ « The twelve-Step Plan for Assisted Suicide », Atwood, *ibid.*, p. 195 (VO), p. 210 (VF).

¹⁶⁴⁵ « Improve Your Self-Image », « How to Make Friends and Influence People », « Flat Abs in Five Weeks », Atwood, *idem*.

¹⁶⁴⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 91.

¹⁶⁴⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 438.

seulement sa mort – qui est programmée, donc ce n’est pas une surprise – mais également la fin de la lignée des Daniel. On voit là un glissement de l’échelle individuelle vers l’échelle collective.

2) L’extermination des hommes par les hommes : dérives totalitaires

La suppression de l’humanité provoquée par l’homme lui-même, à échelle collective, n’est plus de l’ordre du meurtre ni du suicide, mais tire vers le génocide, et donc vers des notions liées au totalitarisme.

Nous pensons par exemple à la maltraitance des personnes âgées dans *La Possibilité d’une île*, dont nous avons déjà évoqué l’aspect socio-environnemental¹⁶⁴⁸. La violence avec laquelle celles-ci sont traitées semble de fait liée à un fantasme génocidaire, puisque Daniell voit d’un bon œil la disparition massive des personnes âgées pendant les canicules estivales :

Comme chaque année maintenant l’été était caniculaire en France, et comme chaque année les vieux mouraient en masse [...], comme un moyen en somme toute naturel de résorber une situation statistique de très grande vieillesse forcément préjudiciable à l’équilibre économique du pays¹⁶⁴⁹.

Le ton désinvolte de Daniell, qui parle des « vieux » dans un registre familier, traduit une légère jubilation face à cette extinction « de masse ». Il voit cette disparition conséquente comme un phénomène naturel régulateur, comme si l’environnement se chargeait lui-même d’éliminer les êtres les plus faibles. Par ailleurs, il évoque une situation démographique préoccupante que cette mort collective viendrait améliorer. Il ne voit aucun inconvénient à réveiller les traumatismes occidentaux du XX^e siècle en admettant qu’a lieu « [...] un pur et simple holocauste de chaque génération au profit de celle appelée à la remplacer, holocauste cruel, prolongé, et qui ne s’accompagnait d’aucune consolation, aucun réconfort, aucune compensation matérielle ni affective¹⁶⁵⁰ ». Le choix lexical n’est pas anodin : en employant le terme historiquement connoté d’ « holocauste », Daniell révèle un désir génocidaire de voir l’ensemble des personnes âgées disparaître. Or un holocauste n’est pas, dans la société humaine, habituellement provoqué par le dérèglement climatique : il est le fait d’une volonté humaine.

¹⁶⁴⁸ Voir chapitre 4.

¹⁶⁴⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 351.

¹⁶⁵⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 394.

Cette conception évoque des idéologies extrêmes tels que l'eugénisme et le malthusianisme. Cette influence est à la fois implicite, dans la mesure où ces théories ne sont pas nommées, mais également très claire, puisqu'il est explicitement question, dans les fictions de projection, du contrôle de la démographie et de la modification génétique des hommes dans le but d'une amélioration ou d'un sauvetage de l'humanité. Dans l'exemple précédent, la mort massive des personnes âgées est vue comme répondant naturellement (quoique les hommes n'essaient pas d'y remédier) à un problème démographique. Or la politique de restriction démographique encouragée par Daniel1 est bien de l'ordre du malthusianisme. Ce courant tiré de la théorie développée par Thomas Malthus dans l'*Essai sur le principe de population*¹⁶⁵¹ en 1798, défend l'idée que la politique sociale doit être guidée par une nécessité économique et écologique, bien que le terme soit ici anachronique. Ces travaux, qui ont ensuite nourri ceux de Darwin et de Wallace, suggèrent que l'excès de population est dangereux pour la survie de l'humanité, et qu'il est de ce fait nécessaire de la réguler. Revenant sur cette théorie, Greg Garrard explique qu'elle est, à la base, profondément « anti-apocalyptique » puisqu'elle soutient la possibilité de survivre, mais que « néanmoins, ses prédictions lugubres ont depuis procuré la base scientifique pour des eschatologies beaucoup plus choquantes¹⁶⁵² »

Ce sont plutôt ces interprétations « choquantes » que reprennent certaines fictions de l'Anthropocène. Daniel25 rapporte ainsi les propos indéniablement malthusiens de la Sœur Suprême :

Une opportunité historique exceptionnelle de dépeuplement raisonné s'était offerte au début du XXI^e siècle, [...] à la fois en Europe par le biais de la dénatalité et en Afrique par celui des épidémies et du sida. L'humanité avait préféré gâcher cette chance par l'adoption d'une politique d'immigration massive, et portait donc l'entière responsabilité des guerres ethniques et religieuses qui s'ensuivirent, et qui devaient constituer le prélude à la Première Diminution¹⁶⁵³.

Il est très clair, d'un point de vue lexical, que la décroissance démographique est positive selon la Sœur Suprême. Elle constitue à ses yeux une « opportunité », une « chance ».

¹⁶⁵¹ Thomas Malthus, *Essai sur le principe de population* [*Essay on the Principle of Population*, 1798], Paris, Flammarion, 1992.

¹⁶⁵² « Malthus' *Essay* is basically anti-apocalyptic in that population and food are supposed to remain in permanent competition, rather than building to a dramatic crisis. Nevertheless, its gloomy prognostications have since provided the scientific basis for much more lurid eschatologies. », Greg Garrard, *Ecocriticism*, op.cit., p.95. Notre traduction.

¹⁶⁵³ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 446.

Mais cette décroissance n'est pas naturelle, elle est résolument pensée, puisqu'il s'agit selon ses termes d'un « dépeuplement raisonné ». Celui-ci est opéré à la fois par la rupture de la descendance¹⁶⁵⁴, mais aussi par la diffusion d'épidémies mortelles dans les pays sous-développés. Ce « dépeuplement » constitue donc véritablement un mouvement génocidaire attaché à réduire la population humaine. Il se termine d'ailleurs – après des guerres religieuses et politiques – par une phase de « Première Diminution », que l'on imagine être une période de décroissance démographique importante.

La régulation démographique est opérée, dans *Sans l'orang-outan*, par la stérilisation des jeunes adultes : « [n]ous avons même songé à castrer les jeunes mâles¹⁶⁵⁵ ». Mais on comprend que c'est moins une régulation des naissances qu'une entière suppression que désirent les survivants. De la même façon, dans la trilogie *MaddAddam*, la diffusion par Crake de la pilule JouissePluss a pour objectif d'éradiquer brutalement l'espèce humaine. Cependant, elle est publiquement présentée comme un moyen de stérilisation : « La pilule JouissePluss servirait également de pilule anticonceptionnelle cent pour cent efficace en-une-prise, chez les hommes comme chez les femmes, ce qui réduirait automatiquement la population du globe¹⁶⁵⁶ ». Crake montre donc un souci de réduire la croissance démographique en la rendant impossible, ce qui paraît acceptable pour la population d'une société où la reproduction naturelle n'est pas désirable. Jean-Paul Engélibert voit dans ce contrôle de la démographie le retour prévisible de la théorie eugéniste : « Cette thèse n'a rien de neuf. On en trouve l'origine dans des essais publiés dans les années vingt et trente faisant la promotion de l'eugénisme au nom de la paix et de la stabilité sociale¹⁶⁵⁷ ». L'argument de la démographie est donc le moyen d'installer des pratiques génocidaires.

Comme c'est souvent le cas avec les textes invoquant le contrôle démographique¹⁶⁵⁸, l'interprétation qui en est faite peut très rapidement faire basculer cette théorie vers des extrêmes radicaux. De ce fait, on pourrait expliquer la référence, dans ces fictions de l'Anthropocène, à des théories radicales liées à la croissance démographique par le fait que le désir de réduire les populations est présent dans les mouvements radicaux liés à l'écologie,

¹⁶⁵⁴ Voir chapitre 5.

¹⁶⁵⁵ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 84.

¹⁶⁵⁶ « The BlyssPluss Pill would also act as a sure-fire one-time-does-it-all birth-control pill, for male and female alike, thus automatically lowering the population level », Atwood, *OC*, p. 294 (VO), p. 313 (VF).

¹⁶⁵⁷ Jean-Paul Engélibert, « L'éloge posthumain des humanités », *Revue de littérature comparée*, n°332, 2010, p. 459-469, p. 465.

¹⁶⁵⁸ Comme le texte de Malthus, mais aussi le rapport du Club de Rome, *Halte à la croissance*. Voir le chapitre 1.

tels que l'écologie profonde. Aussi Jean-Michel Besnier observe-t-il le rapprochement de l'homme à l'animal en commentant que « [...] cette animalisation de l'homme, jubilairement rappelée, est prétexte à mettre en avant un écocentrisme (nous sommes dans l'environnement – dans l'englobant – et non pas en face à face avec la nature) qui permet à l'occasion de rappeler qu'il faudrait supprimer ou en tout cas, diminuer une large fraction de l'humanité pour sauver la terre¹⁶⁵⁹ ». Jean-Michel Besnier rapproche donc les mouvements radicaux de l'écologie à un désir de réduire l'humain à des caractéristiques uniquement biologiques afin de justifier sa disparition. On voit se dessiner dans cette approche des théories sur la démographie une tendance totalitaire.

Dans nos œuvres, la crise environnementale est souvent liée à un système oppressif parfois difficile à identifier. Dans la trilogie d'Atwood, il s'agit du CorpSeCorps (une sorte de milice policière) ainsi que des différentes entreprises qui dominent l'économie. Leur activité n'est pas très claire pour les lecteurs qui comprennent cependant qu'elles sont organisées selon un système répressif strict. Cela est visible notamment lorsque la mère de Jimmy s'enfuit du Compound afin de rejoindre un groupe d'activistes écologistes. Sa fuite est racontée comme une évasion de prison¹⁶⁶⁰. L'interrogatoire que subit le père de Jimmy après la fuite de sa femme semble être éprouvant : « De retour de l'endroit où on l'avait embarqué, le père de Jimmy était allé voir un psy. C'était apparemment nécessaire, il était verdâtre et avait les yeux rouges et bouffis¹⁶⁶¹ ». On remarque par ailleurs que la force oppressive n'est jamais réellement évoquée, et est souvent remplacée par des tournures à la voie passive, l'utilisation du pronom neutre « on » ou le pronom pluriel « ils ». Lorsque Jimmy fait visiter son école à Glenn, il le met en garde contre ce système anonyme : « *Si tu veux fumer de la dope, va pas dans les chiottes, c'est surveillé ; la sécurité a collé un micro-objectif, là, dans ce conduit d'aération, regarde pas, sinon ils sauront que tu es au courant*¹⁶⁶² ». Dans cet exemple, le système totalitaire qui contrôle tous les faits et gestes des habitants des Compounds est désigné par le substantif « la sécurité ». Mais ce terme collectif ne permet pas une identification précise des oppresseurs. Par ailleurs, l'emploi du pronom « ils » renforce l'impression d'un groupe anonyme. Ces procédés ont pour effet de dépersonnaliser le système

¹⁶⁵⁹ Jean-Michel Besnier, « Des identités en question », *op.cit.*, p. 17.

¹⁶⁶⁰ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 61 (VO), p. 72 (VF).

¹⁶⁶¹ « After Jimmy's dad came back from wherever he'd been taken, he'd had counseling. He looked like he needed it, his face was green and his eyes were red and puffy », Atwood, *ibid.*, p. 65 (VO), p. 76 (VF).

¹⁶⁶² « If you want to smoke dope don't use the can, they've got it bugged; there's a microlens for Security in that air vent, don't stare at it or they'll now you know », Atwood, *ibid.*, p. 71 (VO), p. 83 (VF).

totalitaire, comme c'est toujours le cas dans les dystopies (selon l'exemple canonique de Big Brother dans *1984*¹⁶⁶³ d'Orwell).

Plus tard, le système totalitaire est dépeint dans une mise en abyme. Les colocataires d'Amanda imaginent un système radical et cruel qui obligerait les hommes à vivre nus dans des tubes souterrains, se suivant à quatre pattes, jusqu'à ce que certains soient choisis pour être transformés en nourriture pour les autres. Cette vision cauchemardesque est purement fictive mais elle nous paraît révélatrice de la vision politique de ces étudiants en sciences humaines. Le système cauchemardesque qu'ils imaginent apparaît comme la suite logique de celui en place (leur délire artistique commence par « [b]ientôt » / « soon¹⁶⁶⁴ »). Ce système oppressif est organisé autour de l'idée de châtiment et de réparation d'une faute collective ayant poussé le monde à sa dégradation : « Le système, autonome et perpétuel, représenterait la juste punition de tout un chacun¹⁶⁶⁵ ». Aussi le pouvoir en place dans la temporalité pré-apocalyptique est-il décrit chez Atwood comme totalitaire. Jean-Paul Engélibert analyse alors la destruction de l'espèce humaine et la création des Enfants de Crake comme un moyen de résister à cette oppression. Il remarque par ailleurs le désir profond, pour Crake, de supprimer toute idée de paternité chez les Enfants de Crake, notamment en attribuant quatre partenaires sexuels aux femmes en chaleur afin qu'aucun père ne puisse être reconnu. Si cette suppression du père peut être interprétée comme un résultat du dégoût de la descendance, elle peut aussi illustrer une volonté d'éradiquer le père politique, c'est-à-dire le gouvernement totalitaire phallocratique¹⁶⁶⁶ au pouvoir. Cependant, Jean-Paul Engélibert ne voit aucune solution dans cette suppression de la paternité : « [c]ette volonté de supprimer le père ne prolonge-t-elle pas en réalité la tendance de la société *autoritaire et permissive à la fois* dans laquelle il vivait et qu'il a voulu détruire¹⁶⁶⁷ ? ». En agissant contre l'opresseur, Crake devient donc à son tour l'opresseur totalitaire.

De la même façon, dans *La Possibilité d'une île*, l'entité responsable de l'éradication des hommes sur Terre est un groupe collectif et anonyme dirigé par la Sœur Suprême – dont les initiales, SS, ne sont certainement pas anodines – auteure d'ouvrages tels que *Seconde Réfutation de l'Humanisme*¹⁶⁶⁸. On ne sait pas réellement qui est cette figure de pouvoir incarnant à la fois un maître spirituel et un guide pour les néo-humains, et les obligeant à

¹⁶⁶³ George Orwell, *1984* [1949], Paris, Editions Gallimard, 2015.

¹⁶⁶⁴ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 243 (VO), p. 260 (VF).

¹⁶⁶⁵ « The system would be self-sustaining and perpetual, and would serve everybody right », Atwood, *idem*.

¹⁶⁶⁶ Il est bien question du père, et non de la mère. Sur l'oppression masculine, voir le chapitre 8.

¹⁶⁶⁷ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume, op.cit.*, p. 88.

¹⁶⁶⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 445.

rester dans leurs cellules. Il semble qu'elle soit à la tête d'un régime totalitaire anti-humaniste dont certains membres, tels que « Les 7 fondateurs », ou certains lieux comme « La Cité Centrale » apparaissent çà et là dans les récits des néo-humains. Aussi la suppression de l'espèce humaine est-elle artificielle et orchestrée par un groupe totalitaire sans visage, et dont les lecteurs ne savent rien.

C'est également le cas dans *Nos animaux préférés*, où, fidèlement aux récits post-exotiques, la présence d'une force totalitaire est évoquée sporadiquement dans le récit, donnant l'impression de planer sur la narration sans jamais réellement se dévoiler. Par exemple, dans le court chapitre intitulé « VI. Sous les fanges d'un sous-rêve », la voix narrative explique à son destinataire, qui n'est pas identifié, qu'il doit s'attendre à une oppression : « [...] on te conseillera de dire que rien n'empêche jamais la poésie, même quand elle accompagne l'abandon de tout espoir, et on te poussera à déclarer que le ciel est magnifique quelle que soit sa place dans le paysage et quel que soit le peintre¹⁶⁶⁹ ». Une fois de plus, l'emploi du pronom « on » renforce l'anonymat de l'entité oppressive forçant le destinataire à nier la mort de la poésie dans un monde entièrement désenchanté. Par ailleurs, cette force oppressive contraint le personnage à mentir sur l'état de dégradation de l'environnement :

Sur les murs dressés devant les maisons encore vivantes, il te sera strictement interdit de peindre des slogans hostiles à ce qui gouverne le monde ou de coller des affiches qui clameraient ton indignation. En revanche, sur les murs édifiés devant les maisons déjà mortes, on t'encouragera à dessiner un ciel clair sans nuages, et ensuite à y brosser des tâches qui ressembleront à des nuages¹⁶⁷⁰.

On reconnaît la référence à l'oppression totalitaire dans la tournure impersonnelle « il te sera interdit » et l'emploi du pronom neutre « on » pour désigner l'opresseur. Par ailleurs, le mystère qui entoure cet oppresseur est souligné par la proposition « ce qui gouverne », qui ne donne pas plus de détail sur le pouvoir en place. Celui-ci interdit l'expression de l'indignation ou de l'opposition politique et il contraint le personnage à « dessiner un ciel clair sans nuages ». Or ce dessin est un mensonge dans le monde post-apocalyptique, comme un décor ajouté sur un environnement mort afin de faire croire encore un peu à sa survie. Si le totalitarisme évoqué dans les fictions de projection de notre *corpus* n'évoque pas

¹⁶⁶⁹ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 100.

¹⁶⁷⁰ Volodine, *idem*.

nécessairement le contrôle de la démographie ou la suppression de l'espèce humaine, on comprend qu'il en est pourtant à l'origine, et qu'à la nécessité ou au désir de contrôler la population correspond nécessairement celle de le faire de façon autoritaire et abusive. Ce contrôle s'effectue, comme nous l'avons vu avec la pilule JouissePlus chez Atwood, ou le clonage chez Houellebecq, par le biais de la science. Car celle-ci apparaît comme la promesse de voir émerger du chaos une nouvelle espèce humaine.

III. Posthumanisme et transhumanisme : créer l'humain parfait

Nos œuvres ne se contentent de faire porter par les personnages des discours eugénistes et malthusiens. Elles présentent une alternative à l'espèce humaine permise par le progrès technique. Il semble en effet que la suppression de l'espèce ne soit peut-être pas nécessaire dans la mesure où les êtres humains sont désormais en mesure d'interférer dans leur propre évolution. Les avancées techniques permettent, comme c'est le cas avec la pilule JouissePlus chez Atwood, de détruire entièrement la population humaine, mais elles peuvent également servir à créer une espèce humaine améliorée. Cette perspective est à la fois posthumaniste – en ce qu'elle envisage l'humain dans un contexte de fin – et transhumaniste – en ce qu'elle imagine l'humain de demain comme un produit de sa propre technique.

Stéphanie Posthumus explique par exemple que dans *La Possibilité d'une île*, l'expression de la haine de l'espèce humaine est moins à comprendre comme une volonté de s'en débarrasser que comme celle de l'améliorer pour l'ajuster au nouvel *oikos* qu'elle a fait naître. C'est pour cela, explique-t-elle, que le nom de la nouvelle espèce créée par les élohimites garde le titre d'humains, en ajoutant devant lui le préfixe de « néo » pour figurer une évolution plutôt qu'une création originale : les « néo-humains » sont les hommes de demain, améliorés au moyen de la technique humaine d'aujourd'hui¹⁶⁷¹. Quoi qu'il en soit, pour Jean-Michel Besnier, le désir de modifier l'humain confirme surtout le mépris pour l'humanité telle qu'elle existe actuellement : « [...] programmer le vivant, le fabriquer, permettre qu'il fusionne avec la machine, sont autant d'intentions qui en disent long sur le

¹⁶⁷¹ Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *op.cit.*, p. 375.

refus de la vie dont les biologistes savent qu'elle est foncièrement sans projet¹⁶⁷² ». Plutôt que la manifestation d'un espoir et d'un élan humaniste, la modification artificielle de l'homme pourrait être donc être interprétée comme la tentative de l'améliorer et de donner fin à sa vaine existence actuelle. C'est par la « fatigue d'être soi » définie par Alain Erhenberg que Jean-Michel Besnier justifie l'émergence, dans certaines fictions contemporaines (qu'il appelle « utopies posthumaines »), de créatures venues remplacer les humains devenus « insupportables à eux-mêmes¹⁶⁷³ », « [c]omme si les hommes voyaient venir le temps de déclarer forfait et de travailler, au mieux, à ce que notre technologie fasse émerger une relève¹⁶⁷⁴ [...] ».

Aussi la science joue-t-elle un rôle dominant dans cette évolution artificielle, car elle s'applique désormais – comme le remarque Hans Jonas – non plus uniquement à l'habitat de l'homme, mais à lui directement : « L'*homo faber* applique son art à lui-même et s'apprête à inventer une nouvelle fabrication de l'inventeur et du fabricant de tout le reste¹⁶⁷⁵ ». Ce sont là les conséquences du progrès technique humain des derniers siècles : l'homme devient objet de sa propre technique, et son propre sujet d'expérimentation.

1) Pygmalion ou l'acte démiurgique : créer sa propre espèce humaine

La possibilité pour l'humain de modifier sa propre espèce au moyen des techniques scientifiques prouve la puissance de ces techniques. Elle révèle aussi chez lui un désir démiurgique qui le rapproche du personnage mythologique de Pygmalion. Comme lui, il souhaite créer de ses mains un nouvel être qui serait parfait. Cependant, ce n'est pas un outil manuel que l'homme utilise pour donner vie à sa créature, mais la science. De plus, celui-ci n'a pas besoin, contrairement à Pygmalion, de demander à un dieu de rendre sa créature vivante : il est désormais capable de lui insuffler lui-même la vie. Comment alors ne pas alors voir l'humain, manipulateur d'éprouvette et créateur de cellules, comme le nouveau Dieu de la postmodernité ? Claude Lorius et Laurent Carpentier, observant les divers aspects de l'Anthropocène, affirment que « [l']homme est devenu le grand transformateur en chef¹⁶⁷⁶ ».

¹⁶⁷² Jean-Michel Besnier, « D'un désir mortifère d'immortalité. À propos du transhumanisme », *Cités*, n°55, 2013, p. 13-23, p. 21.

¹⁶⁷³ Jean-Michel Besnier, *Demain les posthumains ; Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Hachette Littératures, « Haute tension », 2009, p. 73.

¹⁶⁷⁴ Jean-Michel Besnier, *ibid.*, p.202.

¹⁶⁷⁵ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité, op.cit.*, p. 51.

¹⁶⁷⁶ Claude Lorius et Laurent Carpentier, *Voyage dans l'anthropocène, op.cit.*, p. 74.

Cette attitude démiurgique est permise par le grand pouvoir technoscientifique : « [n]ous sommes Dieu, et c'est à nous qu'il revient de définir la taille de notre univers, de réinventer les lois physiques qui nous régissent, de rendre la richesse inépuisable¹⁶⁷⁷ [...] ». Le progrès technique et scientifique ne nous permet donc pas seulement d'adapter l'environnement à nos besoins et désirs, mais également de nous modifier nous-mêmes. De la même façon, Pierre de Puytorac affirme que l'homme n'est plus uniquement objet de l'évolution mais créateur de celle-ci :

Après s'être inclus, depuis J.-B Lamarck et Ch.Darwin, dans l'évolution de la série animale, l'Homme, manipulant les gènes et décidant des mêmes, par sa création d'une technosphère et d'une noosphère, s'y singularise au point de ne plus être seulement acteur (comme tous les autres êtres vivants) d'une Évolution subie, mais co-auteur de potentialités créatrices nouvelles, dont ce n'est que le commencement, dans un espace social mondial instable auquel il faudra s'adapter¹⁶⁷⁸.

L'homme est donc désormais en mesure de s'extraire des problématiques évolutionnaires dans la mesure où il peut devenir créateur. Il n'est plus alors sujet à la sélection naturelle, avec laquelle il peut interférer.

Ces problématiques apparaissent dans les récits de l'Anthropocène où des personnages modifient l'espèce humaine. Ils se positionnent en démiurges, puisqu'ils décident du sort de l'humanité en même temps qu'ils le provoquent. Jean-Paul Engélibert précise à ce propos que « [c]e que les fictions de l'homme fabriqué dévoilent, c'est le nœud de fantasmes sur lequel repose la volonté de maîtriser le vivant par la technique¹⁶⁷⁹ ». Aussi le motif de la puissance démiurgique dans les œuvres permettrait-il de traduire ce désir de contrôler la technique. Celle-ci remplace bien, toujours selon Jean-Paul Engélibert, le modèle de la reproduction naturelle discrédité par nos œuvres, et l'élimination par la technique du « pouvoir du père¹⁶⁸⁰ ». Si la science élimine le pouvoir du père, elle consacre une nouvelle figure paternelle : celle du scientifique démiurge, Pygmalion de la postmodernité¹⁶⁸¹.

La trilogie d'Atwood porte d'ailleurs dans son titre même l'évidence de l'ambition démiurgique des hommes : ils sont les « madd Addam », les créateurs fous. Si le nom de

¹⁶⁷⁷ Claude Lorus et Laurent Carpentier, *ibid.*, p. 96.

¹⁶⁷⁸ de Puytorac, *L'homme, co-auteur de l'évolution*, *op.cit.*, p. 104.

¹⁶⁷⁹ Jean-Paul Engélibert, « L'éloge posthumain des humanités », *op.cit.*, p. 460.

¹⁶⁸⁰ Jean-Paul Engélibert, *idem*.

¹⁶⁸¹ Nous approfondissons la figure du scientifique dans le chapitre 7.

l'organisation double le « d » d'Adam, on ne peut cependant ignorer la filiation avec le premier être créé par Dieu dans la Bible. Adam est par ailleurs le nom du gourou de la secte des Jardiniers de Dieu, investi dans le groupe bioterroriste MaddAddam. L'onomastique est donc révélatrice du nouveau rôle convoité par des personnages aux ambitions démiurgiques. Celles-ci apparaissent notamment dans le slogan du jeu *MaddAddam*¹⁶⁸² : « *Adam a donné un nom aux animaux. MaddAddam les adapte à vos fantasmes*¹⁶⁸³ ». Aussi « MaddAddam » est-il présenté non pas comme le premier homme biblique, mais comme son évolution contemporaine, un Adam qui transgresse les pouvoirs que Dieu lui a confiés en décidant de ne pas seulement nommer les animaux, mais de les modifier lui-même, prenant alors le rôle de créateur. Crake, qui fait travailler les MaddAddamites sur ses recherches en leur faisant croire qu'il est lui aussi un résistant, incarne la figure du démiurge par excellence. La création des Enfants de Crake est l'aboutissement évident d'un fantasme démiurgique. À travers leurs récits, Snowman et Toby font d'ailleurs explicitement de Crake le créateur divin de cette nouvelle espèce. D'une certaine façon, Snowman et Toby incarnent également la figure de Pygmalion, non parce qu'ils sont créateurs de cette espèce, mais parce qu'ils sont en mesure de la façonner – ou de la sculpter – à leur goût, en racontant leur propre version de sa genèse¹⁶⁸⁴. Snowman remarque d'ailleurs son influence sur les Enfants de Crake : « Ces gens ressemblaient à des pages blanches, il pouvait y écrire ce qu'il souhaitait¹⁶⁸⁵ ». Si Crake a créé ces êtres de toute pièce, Snowman est désormais responsable de leur éducation, ce qui constitue une autre forme de création.

Aussi la technique permet-elle, dans nos œuvres, d'envisager la création d'une nouvelle espèce dont l'avènement est d'ailleurs souhaité par la secte des Jardiniers de Dieu. Adam Premier espère en effet que la disparition de l'humain sera suivie de l'émergence d'une nouvelle espèce : « Peut-être Dieu créera-t-il une autre Espèce, plus compatissante que la nôtre, pour prendre sa place¹⁶⁸⁶ ». Crake réalise son souhait en créant les Enfants de Crake, des êtres « *sui generis*¹⁶⁸⁷ ».

¹⁶⁸² Dans la trilogie, MaddAddam désigne à la fois un groupe de résistants écologistes et un jeu en ligne servant de portail secret favorisant la communication du groupe.

¹⁶⁸³ « *Adam named the animals. MaddAddam customizes them* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 216 (VO), p. 231 (VF).

¹⁶⁸⁴ Sur les histoires racontées par Snowman et Toby, voir le chapitre 10.

¹⁶⁸⁵ « *These people were like blank pages, he could write whatever he wanted on them* », Atwood, *ibid.*, p. 349 (VO), p. 367 (VF).

¹⁶⁸⁶ « *Perhaps God will create another, more compassionate race to take our place* », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 509 (VO), p. 593 (VF).

¹⁶⁸⁷ « [...] *these people are sui generis* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 303 (VO), p. 322 (VF).

Dans *La Possibilité d'une île*, la secte des élohimites ment sur la résurrection supposée de Prophète, qui est en fait incarné par son fils Vincent. Celui-ci, prétendant donc être la réincarnation de son père, affirme publiquement son appartenance à une nouvelle espèce : « Je respire, comme chacun d'entre vous...dit-il doucement. Pourtant, je n'appartiens plus à la même espèce. Je vous annonce une humanité nouvelle...poursuivit-il¹⁶⁸⁸ ». Son discours solennel a pour objectif d'annoncer les manipulations génétiques de la secte, dont l'objectif est selon Daniell « avant tout de créer une nouvelle espèce¹⁶⁸⁹ ». Dans son discours officiel, Vincent fait des membres de la secte la base de la nouvelle espèce à venir : « [...] vous êtes la première génération de la nouvelle espèce appelée à remplacer l'homme ; vous êtes les premiers néo-humains¹⁶⁹⁰ ». Contrairement aux Enfants de Crake, les néo-humains s'inscrivent dans la lignée génétique et héréditaire des hommes contemporains. Seulement cette descendance n'est plus naturelle mais artificielle, ce qui fait d'elle une humanité nouvelle. Le rêve transhumaniste dessiné par ces deux récits consiste donc en la naissance artificielle d'une nouvelle espèce qui ne garderait de l'homme que le meilleur.

Le rêve de perfection

Les êtres créés par les hommes traduisent en effet un rêve de perfection. Dans *Oryx and Crake*, l'idéal de perfection est formulé avant même que Crake ne travaille à la conception des Enfants. En effet, les établissements NouvoMoi (AnooYoo), où travaille Toby, ont pour objectif de remodeler les femmes afin d'effacer leurs imperfections. Toby est séduite par l'idée : « *Je le fais pour moi*, disaient les pubs NouvoMoi. *Le Nouveau Moi*. Je pourrais avoir un moi tout neuf, songe Toby. Un nouveau moi tout neuf, aussi frais qu'un serpent après la mue¹⁶⁹¹ ». On peut voir NouvoMoi comme un exemple annonciateur de l'acte radical de Crake puisqu'il est une illustration de la quête de perfection des hommes. Ren se souvient d'un échange avec Glenn (le futur Crake) lui affirmant que « la maladie est une erreur de conception » qui peut être corrigée : « “Donc, si c'était toi qui devais créer le monde, tu veillerais à faire mieux?” ai-je demandé. À faire mieux que Dieu – c'est ce que je sous-

¹⁶⁸⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 299.

¹⁶⁸⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 272.

¹⁶⁹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 300.

¹⁶⁹¹ « *Do it for Yoo*, AnooYoo used to croon. *The Noo Yoo*. I could have a whole new me, thinks Toby. Yet another whole new me, as fresh as a snake », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 282 (VO), p. 341 (VF).

entendais. [...] «Oui, a-t-il répondu. En fait, c'est exactement ça¹⁶⁹²» ». Crake est donc certain d'être en mesure d'améliorer considérablement l'espèce humaine. Son ambition démiurgique est sans limite et son objectif est la perfection. D'ailleurs, les Enfants de Crake sont créés avec une précision rigoureuse dans le souci d'atteindre cet idéal. Les lieux où ils sont conçus sont eux-mêmes décrits comme parfaitement propices à un tel projet. Aussi le laboratoire RejoovenEssence (RejoovenEsense) où travaille Crake est-il « écologiquement parfait¹⁶⁹³ » (« ecologically pristine »). Par ailleurs, son projet est nommée « ParadèN » (« Paradise »). En français, le nom est révélateur du symbole qu'il constitue : il consiste en une contraction des mots « Paradis » et « Éden ». De plus, le « n » majuscule invite à prononcer la lettre finale et de ce fait à entendre l'abréviation « ADN » à la fin du mot. Aussi le terme désigne-t-il très explicitement un nouveau paradis, non plus biblique mais scientifique, où les modifications génétiques initient une nouvelle ère humaine. La version anglaise présente une coquille volontaire : le « s » de « paradise » est transformé en « c », suggérant alors une fusion avec le mot « dice » (« dé »). Ce terme laisse penser que Crake joue aux dés avec Dieu et avec la création. Aussi la perfection est-elle traduite par un décor édénique et par le projet de créer une nouvelle genèse où rien ne serait laissé au hasard, mais au contraire où tout serait dû au contrôle rigoureux de la science, et à la transgression de la création naturelle ou divine.

En tout logique, les Enfants de Crake sont donc présentés comme des êtres parfaits. Ils sont d'abord décrits comme physiquement beaux, à tel point que Jimmy est émerveillé : « Au début, il n'en crut pas ses yeux, ils étaient tellement beaux. Noires, jaunes, blanches, basanées, leurs peaux étaient de toutes les couleurs possibles. Chaque individu était d'une beauté exquise¹⁶⁹⁴ ». Les créatures sont donc esthétiquement plaisantes et ethniquement diversifiées. Cette perfection répond toutefois à la subjectivité de Crake : « Cela dit, ils sont étonnamment beaux, ces enfants – tous nus, tous parfaits, tous d'une complexion différente, chocolat, rose, café au lait, beurre, crème, miel –, mais tous avec des yeux verts. L'esthétique de Crake¹⁶⁹⁵ ». Convaincu de l'imperfection des êtres humains, il n'a donc pas créé ses Enfants à son image, mais plutôt à son image de la perfection. Par ailleurs, il imagine les

¹⁶⁹² « Illness is a design fault » / « “So, if you were making the world, you'd make it better” ? I said. Better than God, was what I meant. [...] “Yes”, he said. “As a matter of fact, I would” », Atwood, *ibid.*, p.177 (VO), p. 214 (VF).

¹⁶⁹³ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 291 (VO), p. 310 (VF).

¹⁶⁹⁴ « At first he couldn't believe them, they were so beautiful. Black, yellow, white, brown, all available skin colours. Each individual was exquisite », Atwood, *ibid.*, p. 302 (VO), p. 321 (VF).

¹⁶⁹⁵ « Still, they're amazingly attractive, these children – each one naked – each one perfect, each one a different skin colour – chocolate, rose, tea, butter, cream, honey – but each with green eyes. Crake's aesthetic », Atwood, *ibid.*, p. 8 (VO), p. 16 (VF).

femmes selon les critères canoniques contemporains de la beauté dans les sociétés nord-occidentales. Elles sont donc

[...] toutes admirablement proportionnées. [...] Pas de bourrelets de graisse autour de la taille, pas de gros ventre, pas de peau d'orange sur les cuisses. Pas de poils, pas de barbouzin. On jurerait des photos de mode retouchées ou des pubs pour un programme d'entraînement sportif coûteux¹⁶⁹⁶.

Ces femmes n'ont donc pas été uniquement conçues dans un but d'efficacité génétique et reproductive, mais également selon des critères esthétiques. On peut se demander l'intérêt – dans le monde post-apocalyptique et post-humain – de ressembler à une « photo retouchée » puisqu'il n'existe plus de modèle humain auquel comparer cette nouvelle version de la beauté féminine. De ce fait, Crake incarne parfaitement la figure de Pygmalion. Sa conception des néo-humains masculins reprend d'ailleurs le même fantasme esthétique, puisque « [...] comme les femmes, ces hommes – ils ont la peau satinée, une superbe musculature – ressemblent à des statues¹⁶⁹⁷ [...] ». Leur plastique parfaite paraît inspirée des statues antiques exprimant un véritable culte du corps athlétique.

Crake n'en a pas pour autant oublié de doter ses créatures d'atouts purement pragmatiques. Il est par exemple précisé que les Enfants de Crake sont résistants aux ultraviolets et qu'ils n'ont pas à se méfier du « soleil vengeur¹⁶⁹⁸ » que craint tant Snowman. Il a ajouté à leur corps des caractéristiques animales leur permettant d'habiter leur environnement de façon plus sereine : leurs yeux sont fluorescents et leur odeur d'orange semble garder les moustiques à distance, alors que ceux-ci dévorent Snowman¹⁶⁹⁹.

Par ailleurs, ce sont des êtres pacifistes. Ils ne manifestent aucune hostilité, comme le constate Snowman qui est parfois ennuyé par une telle bonté : « Ils sont toujours d'une affabilité étonnante¹⁷⁰⁰ ». Nous remarquons que la traduction française ne reflète pas l'agacement que cette gentillesse provoque chez Snowman (traduit en anglais par le terme « goddamn »). Le personnage de Snowman, qui appartient à l'espèce humaine, permet de mettre en exergue les différences génétiques et comportementales que présentent les Enfants

¹⁶⁹⁶ « [...] each one of them is admirable proportioned. [...] No ripples of fat around their waists, no bulges, no dimpled orange-skin cellulite on their thighs. No body hair, no bushiness. They look like retouched fashion photos, or ads for a high-priced workout program », Atwood, *ibid.*, p. 100 (VO), p. 111 (VF).

¹⁶⁹⁷ « [...] like the women, these men – smooth-skinned, well-muscled – look like statues », Atwood, *ibid.*, p. 155 (VO), p. 169 (VF).

¹⁶⁹⁸ « the punishing sun », Atwood, *ibid.*, p. 6 (VO), p. 14 (VF).

¹⁶⁹⁹ Atwood, *ibid.*, p. 102 (VO), p. 114 (VF).

¹⁷⁰⁰ « They're always so goddamn affable », Atwood, *ibid.*, p. 155 (VO), p. 169 (VF).

de Crake, puisque Snowman le sait, « Il est tellement différent d'eux¹⁷⁰¹ ». Par exemple, ceux-ci sont pesco-végétariens et sont dégoûtés par « Snowman et ses appétits bestiaux¹⁷⁰² », notamment lorsqu'il mange du poisson. Ils ne peuvent pas en manger car ils ne sont pas programmés pour tuer : « [...] ces gens ne sont ni violents ni portés à des actes de vengeance sanguinaires¹⁷⁰³ [...] ». Par ailleurs, leur diversité ethnique n'est aucunement problématique dans la mesure où ils sont étrangers au concept même de racisme :

Le racisme, par exemple – ou, comme on le qualifiait au ParadéN, la pseudo-spéciation –, avait été éliminé dans le groupe modèle rien qu'en altérant le mécanisme des liens affectifs : les gens du ParadéN ne remarquaient tout simplement pas la couleur de la peau¹⁷⁰⁴.

La suppression d'un tel trait serait possible au moyen d'une manipulation génétique et permettrait d'éviter les conflits. Ces créatures ont donc été conçues par Crake non seulement pour survivre dans un monde environnementalement menacé, mais également pour y habiter de façon non belliqueuse¹⁷⁰⁵.

Ce désir de perfection est également attesté chez Houellebecq. La manipulation génétique utilisée pour cloner les humains, appelée RGS (« Rectification Génétique Standard »), permet un perfectionnement et une adaptation des humains aux dérèglements climatiques. Daniel25 révèle que l'objectif premier de cette manipulation a évolué :

Il est ironique de penser que la RGS, conçue au départ pour de simples raisons de convenance esthétique, est ce qui allait permettre aux néo-humains de survivre sans grande difficulté aux catastrophes climatiques qui allaient s'ensuivre¹⁷⁰⁶ [...].

Aussi les néo-humains sont-ils, à l'inverse des contemporains de Daniel1, résistants aux bouleversements de leur *oikos*, qui ne font que s'aggraver par la suite. Christian Chelebourg observe à ce propos l'émergence dans l'imaginaire contemporain de l'inquiétude

¹⁷⁰¹ « [...] he's so unlike them », Atwood, *ibid.*, p. 7 (VO), p. 15 (VF).

¹⁷⁰² « Snowman and his beastly appetites. », Atwood, *ibid.*, p. 101 (VO), p. 113 (VF).

¹⁷⁰³ « [...] these people aren't violent or given to bloodthirsty acts of retribution [...] », Atwood, *ibid.*, p. 104 (VO), p. 116 (VF).

¹⁷⁰⁴ « For instance, racism – or, as they referred to it in Paradise, pseudospeciation – had been eliminated in the model group, merely by switching the bonding mechanism : the Paradise people simply did not register skin colour », Atwood, *ibid.*, p. 305 (VO), p. 324 (VF).

¹⁷⁰⁵ Or nous avons vu dans la première partie de notre étude comment le motif de la guerre est lié à la rupture avec l'*oikos* dans nos œuvres. Voir le chapitre 2.

¹⁷⁰⁶ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 375.

de voir la science « travailler à la fabrication du Surhomme¹⁷⁰⁷ ». La problématique du surhomme, c'est-à-dire – dans le contexte des fictions de projection – d'un homme doté de pouvoirs dépassant les capacités physiques et intellectuelles humaines – nous renvoie à « l'Übermensch » chez Nietzsche. Hans Jonas prévoit d'ailleurs dans son essai l'avènement du surhomme nietzschéen dans le futur réel de l'humanité¹⁷⁰⁸. Sans nécessairement ajouter un jugement de valeur sur cette modification, les récits présentent l'homme de demain comme nécessairement surhumain, un être dont les capacités dépassent celles de l'homme et grâce auxquelles sa survie dans un environnement hostile serait garantie.

Ce qu'on note toutefois à travers la description des ces êtres proches de la perfection, c'est qu'ils ne sont pas des « monstres¹⁷⁰⁹ », à l'inverse par exemple de la créature de Frankenstein, que Shelley désigne elle-même comme son « hideuse progéniture¹⁷¹⁰ ». Les néo-humains et les Enfants de Crake se caractérisent même par leur grande beauté. Dans l'espace-temps post-apocalyptique, ce sont les humains, ou ce qu'il en reste, qui montrent une certaine monstruosité : ils sont laids et loqueteux comme Snowman, ou sont des « sauvages » que les néo-humains prennent soin de garder à distance. La monstruosité révélée par ces récits n'est donc pas celle des créatures du futur, mais celle des humains d'aujourd'hui. Analysant la figure de « l'homme fabriqué » dans *Frankenstein ou le Prométhée Moderne*¹⁷¹¹ de Shelley, Anne-Gaëlle Robineau-Weber montre comment la créature permet notamment de révéler l'incomplétude de l'espèce humaine. Ce que révèle l'œuvre de Shelley autant que nos récits de projection, c'est que « l'homme s'est peu à peu déconstruit, réduit à son propre squelette, à sa propre mécanique, en créant lui-même les conditions de sa déshumanisation¹⁷¹² ». L'insistance sur la quasi-perfection des créatures artificielles pourrait donc être interprétée comme une mise en exergue de l'aspect défaillant et brisé de l'humanité. Puisque que l'homme est à la fois, pour sa créature, « son modèle et son repoussoir », « [...] il est possible

¹⁷⁰⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 184.

¹⁷⁰⁸ Voir la sous-partie « 1. Le "surhomme" de Nietzsche en tant qu'homme véritable à venir », Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 294.

¹⁷⁰⁹ Comme peuvent l'être les créatures artificielles les plus fameuses de la littérature, notamment celle de Frankenstein chez Mary Shelley.

¹⁷¹⁰ Comme le note Anne-Gaëlle Robineau-Weber dans « Frankenstein ou l'homme fabriqué », dans Pierre Brunel (s.d.), *L'Homme artificiel*, Paris, Didier Érudition, CNED, 1999, p.203-242, p.206.

¹⁷¹¹ Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [*Frankenstein or the Modern Prometheus* ; 1818, 1831], Paris, Gallimard, 2008.

¹⁷¹² Anne-Gaëlle Robineau-Weber, « Frankenstein ou l'homme fabriqué », op.cit., p.237.

que l'homme artificiel devienne le modèle de l'homme, qu'il incarne un idéal humain auquel ne peut prétendre son créateur¹⁷¹³ ».

Or l'idéal qu'incarnent ces créatures est en lien absolu avec le monde végétal, c'est-à-dire ce qui constitue la partie naturelle et non-humaine de l'environnement. Chez Houellebecq comme chez Atwood, les créatures trans-humaines sont décrites comme étant fortement liées aux plantes et à leur fonctionnement. Dans *La Possibilité d'une île*, Savant affirme son souhait de modifier le mode d'alimentation des hommes dans la mesure où « [...] la nutrition animale lui apparaissait comme un système primitif, d'une rentabilité énergétique médiocre, producteur d'une quantité de déchets nettement excessive¹⁷¹⁴ ». Aussi élabore-t-il le projet – *via* la RGS – d'une alimentation qui, comme chez les plantes, ne nécessiterait que l'apport de sel et de minéraux. Daniel25 loue la modification interne de l'humain « qui fit [d'eux] la première espèce animale autotrophe¹⁷¹⁵ ». L'autotrophie, ou la capacité à créer sa propre matière organique à partir d'éléments minéraux, est un processus observé chez les végétaux chlorophylliens et chez quelques bactéries. Les néo-humains fonctionnent donc essentiellement comme des plantes. Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair observent en effet que Daniel25 est constitué comme un végétal dans la mesure où il peut subsister grâce à l'eau, au soleil et aux sels minéraux¹⁷¹⁶.

Le choix de rapprocher l'homme idéal du végétal est également évident dans la trilogie d'Atwood. Le mode d'existence des végétaux y est présenté, notamment par la secte des Jardiniers de Dieu, comme un idéal. Aussi Adam Premier loue-t-il le monde végétal avant la création des Enfants de Crake :

Où serions-nous sans la Flore qui tapisse nos parois intestinales, sans les Bactéries qui nous défendent contre les envahisseurs hostiles ? Nous grouillons d'une véritable multitude, mes Amis – de myriades de formes de Vie qui rampent sous nos pieds mais aussi – si je puis me permettre – sous les ongles de nos pieds¹⁷¹⁷.

¹⁷¹³ Anne-Gaëlle Robineau-Weber, *ibid.*, p.205.

¹⁷¹⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 373.

¹⁷¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 414.

¹⁷¹⁶ Stéphanie Posthumus, Stéfan Sinclair, « L'inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 371.

¹⁷¹⁷ « Where would we be without the Flora that populate the intestinal tract, or the Bacteria that defend against hostile invaders ? We teem with multitudes, my Friends – with the myriad forms of Life that creep about beneath our feet and – I may add – under our toenails », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 192 (VO) p. 234-235 (VF).

Une fois de plus, l'élaboration intellectuelle d'Adam Premier, qui passe par une célébration du végétal, est prophétique puisque les Enfants de Crake sont justement conçus comme des végétaux. En effet, ils sont « purifiés par la chlorophylle¹⁷¹⁸ », ce qui nous rappelle le fonctionnement autotrophe des néo-humains. Quand Barne-Noire, le jeune Enfant de Crake, demande à Toby le sens de « petit-déjeuner », celle-ci oublie brièvement que « [c]es gens n'ont pas vraiment de repas à proprement parler. Ils paissent, comme les herbivores¹⁷¹⁹ ». Par ailleurs, la narration imagine non sans humour que les Enfants sont perçus par les louchiens errants comme « des fruits à pattes » (« walking fruits¹⁷²⁰ »), ce qui confirme leur lien avec le végétal. Renard Véloce s'amuse aussi de l'hybridité de ces « patates ambulantes » (« walking potatoes¹⁷²¹ ») qu'elle surnomme aussi, de façon très explicite, « les légumes » (« the vegetables¹⁷²² »).

À d'autres moments du texte, les Enfants de Crake sont rapprochés des animaux. Aussi Crake explique-t-il qu'il s'est inspiré des léporidés (« *leporidae* », de la famille des mammifères rongeurs) en leur faisant manger des « pâtures à moitié digérées, excrétées et ingérées de nouveau deux ou trois fois par semaine¹⁷²³ ». La description de ce système caecotrophique (c'est-à-dire par ingestion d'excréments) dégoûte Jimmy selon qui cette alimentation « revenait à manger sa merde¹⁷²⁴ ». L'ingestion de déchets ou d'aliments déjà digérés étant une particularité animale, il lui semble impossible voire dégradant que des hommes l'adoptent. Par ailleurs, les Enfants de Crake sont capables de ronronner comme les chats afin de soigner des plaies¹⁷²⁵.

L'idéal de perfection n'est pas donc atteignable, dans les récits de Houellebecq et d'Atwood, sans un rapprochement de l'homme au végétal et à l'animal. On peut supposer qu'un tel rapprochement traduise une volonté de se rapprocher des fonctionnements animaux par un mimétisme forcé. C'est d'ailleurs ce que décide de faire Albert Moindre dans la dernière partie de *Sans l'orang-outan*. Face au désarroi général causé par la disparition des

¹⁷¹⁸ « [...] purified by chlorophyll [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 101 (VO), p. 113 (VF).

¹⁷¹⁹ « She forgot : these people don't have meals as such. They graze, like herbivores », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 93 (VO), p. 137 (VF).

¹⁷²⁰ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 108 (VO), p. 121 (VF).

¹⁷²¹ Atwood, *MA, op.cit.*, p. 19 (VO), p. 37 (VF).

¹⁷²² Atwood, *idem*.

¹⁷²³ « [...] semi-digested herbage, discharged through the anus and reswallowed two or three times a week », Atwood, *ibid.*, p. 158 (VO), p. 173 (VF).

¹⁷²⁴ « [...] what it boiled down to was eating your own shit », Atwood, *idem*.

¹⁷²⁵ Crake explique d'ailleurs scientifiquement comment cette appropriation d'un comportement félin est possible : « L'astuce était de parvenir à modifier l'appareil hyoïdien, à connecter les voies des nerfs moteurs [...] » ; « The trick was to get the hyoid apparatus modified and the voluntary nerve pathways connected [...] », Atwood, *ibid.*, p. 156 (VO), p. 170 (VF).

primates, il espère modifier l'évolution humaine en adoptant les comportements et l'alimentation des primates : « nous allons dorénavant passer notre vie dans les arbres¹⁷²⁶ ». Mais cette tentative est bien sûr vouée à l'échec. Le rapprochement du post-humain au non-humain insiste – une fois de plus – sur le caractère défailant de l'humanité et celui, beaucoup plus résistant et « efficace » d'un point de vue biologique, du non-humain.

L'idéal de l'immortalité

L'idéal de perfection se mêle, dans ces récits, avec celui de l'immortalité. Selon Raphaël Liogier, l'un et l'autre ne sont pas étrangers : « Le désir irréductible d'immortalité, de conservation infinie de soi, [...] a pu ainsi s'exprimer dans le mythe de l'hybridation homme-machine, machine quasi humaine fabriquée par l'homme, ou de l'homme machinisé, amélioré jusqu'à la perfection¹⁷²⁷ ».

Ce motif se manifeste d'abord à travers l'obsession de la beauté et de la jeunesse, puisque, selon Zygmunt Bauman, dans nos sociétés, « [l]a beauté signifie la perfection¹⁷²⁸ ». Or l'idéal de beauté est exprimé dans les récits, notamment dans le temps pré-apocalyptique de la trilogie d'Atwood, où des laboratoires comme PoNeuv (NooSkins) proposent de remplacer l'épiderme fatigué par une nouvelle peau sans rides, promettant à leurs clientes et clients une apparence plus jeune¹⁷²⁹. De la même façon, l'entreprise NouvoMoi est en quête de la jeunesse éternelle. Si elle ne propose pas encore de rester jeune pour toujours, ses recherches vont en ce sens : « “Nos laboratoires finiront par découvrir une méthode pour faire reculer la vieillesse, les rassurait Toby d'une voix apaisante, mais ce n'est pas pour tout de suite¹⁷³⁰” ». La préoccupation de la jeunesse éternelle est également traduite lorsque Snowman imagine, pendant une coupure générale d'électricité, que « deux mille têtes congelées de millionnaires en attente de résurrection se sont mises à fondre dans le noir¹⁷³¹ ». Snowman pense ici à l'entreprise Cryojénial (Cryojeenyus) qui, avant la catastrophe, proposait aux gens aisés de conserver leur corps dans l'optique de leur redonner la vie quand la technique le permettrait. Cette anticipation évoque la copie de l'ADN de Daniel1 par la

¹⁷²⁶ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 162.

¹⁷²⁷ Raphaël Liogier, « La vie rêvée de l'homme », *op.cit.*, p. 24.

¹⁷²⁸ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 208.

¹⁷²⁹ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 55 (VO), p. 65 (VF).

¹⁷³⁰ « “Our laboratories are well on the way to age reversal,” Toby would tell them in soothing tones, “but they aren't quite there yet” », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 315 (VO), p. 379 (VF).

¹⁷³¹ « two thousand frozen millionaires' heads awaiting resurrection began to melt in the dark », Atwood, *ibid.*, p. 225 (VO), p. 241 (VF).

secte des élohimites dans l'anticipation de découvertes majeures en génétique. La volonté tenace de ne pas mourir révèle la peur de la vieillesse et de la mortalité. Car la vieillesse apparaît – dans le monde pré-apocalyptique – comme la pire des sanctions.

Chez Houellebecq, le rejet de la vieillesse¹⁷³² révèle de façon logique un culte de la jeunesse. Comme l'affirme Daniell, les jeunes « étaient le sel de la terre, et tout leur était donné, tout leur était permis, tout leur était possible¹⁷³³ ». Aussi les jeunes semblent-ils bénéficier d'une liberté totale qui leur permet de jouir des plaisirs de la société contemporaine. Le prophète élohimate n'échappe d'ailleurs pas au fantasme de la jeunesse éternelle puisque – bien qu'il soit âgé de soixante-cinq ans – il se drogue avec des médicaments venus d'outre-Atlantique afin de rester jeune. Selon Daniell, « il était littéralement obsédé par le vieillissement physique¹⁷³⁴ ». Prophète, bien conscient du sort réservé aux personnes âgées, refuse de vieillir et de devenir, à son tour, un déchet. Zygmunt Bauman explique d'ailleurs que l'éternité rejette obligatoirement la notion de déchet : « [l']idée que l'infinité ne peut absolument pas recevoir est celle de redondance – de rebut¹⁷³⁵ », puisque « [d]ans l'infinité, tout est *recyclé sans fin* comme dans la notion hindoue de l'éternel retour et de la réincarnation¹⁷³⁶ [...] ». Il existerait donc un lien entre la jeunesse – qui se présente comme l'opposé du déchet social – et l'idée d'éternité, qui constitue une dérogation à la mort. Le succès de la secte élohimate est d'ailleurs en grande partie expliquée par l'adéquation entre sa quête d'immortalité et la hantise de la vieillesse exprimée par la société :

Il est vrai que les temps avaient changé, et que l'élohimisme marchait en quelque sorte à la suite du capitalisme de consommation – qui, faisant de la jeunesse la valeur suprêmement désirable, avait peu à peu détruit le respect de la tradition et le culte des ancêtres – dans la mesure où il promettait la conservation indéfinie de cette même jeunesse, et des plaisirs qui lui étaient associés¹⁷³⁷.

En fait, il faut voir dans l'obsession de la jeunesse la grande difficulté des hommes à accepter leur condition de mortels. Celle-ci trouve un écho important dans la réalité des lecteurs. Zygmunt Bauman se souvient à ce propos de Pascal, selon qui les hommes sont

¹⁷³² Voir le chapitre 4.

¹⁷³³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 393.

¹⁷³⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 235.

¹⁷³⁵ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 173.

¹⁷³⁶ Zygmunt Bauman, *ibid.*, p. 174.

¹⁷³⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 356.

« incapables de guérir de l'idée de la mort¹⁷³⁸ ». Cela est d'autant plus vrai que les avancées techniques contemporaines permettent d'allonger considérablement la durée de vie des hommes, permettant ainsi de repousser l'échéance pourtant inévitable et de la mort, et réveillant par là un fantasme d'immortalité. C'est d'ailleurs ce que remarque Hans Jonas, qui considère que la relativisation de la mort est la conséquence d'un progrès désormais applicable à la vie humaine :

La mort n'apparaît plus comme une nécessité faisant partie de la nature du vivant, mais comme un défaut organique évitable, susceptible au moins en principe de faire l'objet d'un traitement, et pouvant être longuement différé¹⁷³⁹.

Si la mort n'est qu'un « défaut organique », l'humain suppose qu'il doit pouvoir le corriger. Dans les récits de Houellebecq et Atwood, la hantise de la mort apparaît justement comme entièrement liée au culte de la jeunesse et de l'apparence. C'est en tout cas vrai avant la catastrophe, car on constate que les néo-humains ne sont pas affectés par cette obsession. Mais Snowman continue, dans le temps post-apocalyptique, à se soucier de son apparence : « Qu'est-ce qu'on se néglige quand on n'a pas de miroirs, c'est démoralisant¹⁷⁴⁰ ». La préoccupation de Snowman pour son apparence physique paraît tout à fait futile, inadéquate, et même drôle, dans un contexte de chaos absolu. On suppose que cette préoccupation n'est d'ailleurs pas partagée par les Enfants de Crake pour qui l'esthétisme et la jeunesse sont des valeurs inconnues. L'obsession de la beauté apparaît donc, dans ce récit, comme le symptôme d'une humanité en voie de disparition.

Le désir de rester jeune et beau est source d'une souffrance inépuisable pour les personnages des œuvres. C'est d'ailleurs de cette souffrance qu'est née, selon Crake, le projet de ParadéN. Aussi, quand Jimmy lui demande qui finance son projet, celui-ci lui répond avec cynisme : « “Le chagrin devant l'inéluctabilité de la mort [...]. Le désir d'arrêter le temps. La condition humaine¹⁷⁴¹” ». Sa réponse décalée confirme l'importante crainte de la mort. Caractéristique de la « condition humaine », elle est la matrice et la motivation première du transhumanisme. Ainsi Crake ne se cache pas d'étudier le moyen de supprimer la mort

¹⁷³⁸ Pascal, *Pensées*, traduction par A.J Krailsheimer, Penguin, 1966, p.66-72. Cité dans Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 181.

¹⁷³⁹ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 52.

¹⁷⁴⁰ « It's discouraging how grubby everyone gets without mirrors », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 8 (VO), p. 16 (VF).

¹⁷⁴¹ « “Grief in the face of inevitable death” [...] “The wish to stop time. The human condition” », Atwood, *ibid.*, p. 292 (VO), p. 311 (VF).

humaine (« Ce sur quoi nous bossons, c'est l'immortalité¹⁷⁴² »), car selon lui cela permettrait de supprimer la souffrance non pas de la mort en elle-même, mais de la conscience de la mort. Aussi nuance-t-il auprès de Jimmy : « Si tu acceptes que la “mortalité” ne soit pas la mort mais le fait de savoir qu'on va mourir et d'en avoir peur, en ce cas l'“immortalité”, c'est l'absence de cette peur¹⁷⁴³ ». Les travaux sur l'immortalité sont alors justifiés par le souci de supprimer la hantise de la mort, la même qui fait basculer Daniel1 dans la dépression à la fin de sa vie.

En effet, l'obsession de la mortalité est un thème majeur dans *La Possibilité d'une île*, qui s'ouvre d'ailleurs sur la question suivante : « Qui, parmi vous, mérite la vie éternelle¹⁷⁴⁴ ? ». Dès le début du roman, les lecteurs savent donc qu'il sera question de l'humain, et notamment de la sélection de ceux qui « méritent » (mais selon quels critères ?) l'accès à la vie éternelle. La secte élohimite s'interroge sur l'immortalité et travaille sur sa mise en place. Daniel1 comprend le projet de la secte lorsqu'il se rend à la conférence de Savant. Son idéal d'immortalité est très explicitement lié à celui de la jeunesse. Aussi affirme-t-il en conférence que « [l]es hommes du futur naîtront directement dans un corps adulte¹⁷⁴⁵ [...] ». En imaginant un être qui naît immédiatement à l'âge adulte et qui n'a donc pas d'enfance, Savant rend réel le fantasme de l'âge idéal du jeune adulte, et se débarrasse de l'enfance, qui n'a à ses yeux aucun intérêt. Aussi imagine-t-il des êtres qui naissent jeunes et qui le restent pour toujours. Par ailleurs, les lecteurs savent que le projet de Savant a été un succès puisqu'ils peuvent lire, en parallèle du récit de Daniel1, ceux de ses clones du futur. La secte élohimite, à la fin du roman, se réjouit de sa réussite : « Nous avons retrouvé l'immortalité, et la coprésence au monde ; le monde n'a plus le pouvoir de nous détruire, c'est nous au contraire qui avons le pouvoir de le créer par la puissance de notre regard¹⁷⁴⁶ ». Ce discours de triomphe de Vincent (qui est en fait biaisé car à l'instant où il s'exprime, le clonage n'a pas encore été effectué avec succès) est un rappel de la motivation démiurgique cachée derrière le fantasme d'immortalité : en rendant l'homme immortel, Vincent pense l'avoir rendu maître du monde. Il croit l'avoir libéré d'un carcan déterministe autant qu'il croit l'avoir doté d'omnipotence.

¹⁷⁴² « What we're working on is immortality », Atwood, *ibid.*, p. 292 (VO), p. 311 (VF).

¹⁷⁴³ « If you take “mortality” as being, not death, but the foreknowledge of it and the fear of it, then “immortality” is the absence of such fear », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 303 (VO), p. 322 (VF).

¹⁷⁴⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 10.

¹⁷⁴⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 241.

¹⁷⁴⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 412.

Peu avant sa mort, Daniell confie donc son ADN à la secte afin d'être un jour « ressuscité ». Face à cette perspective, il essaie de se réjouir : « [...] j'étais devenu immortel, il me fallait faire un effort pour m'en souvenir¹⁷⁴⁷ ». La nécessité de « faire un effort » pour se souvenir d'une nouvelle *a priori* exceptionnelle suggère que cette nouvelle ne le rend pas plus heureux. La perspective d'immortalité ne réveille pas chez lui, comme on pourrait le penser, l'espoir de voir survivre l'humanité. On pourrait expliquer ce paradoxe à l'appui des travaux de Jean-Michel Besnier évoquant le « désir mortifère d'immortalité » qui, au lieu d'être l'opposition au désir génocidaire précédemment décrit, constitue plutôt la confirmation de la haine de l'espèce humaine : « L'immortalité appelée des vœux du transhumanisme est décidément le masque d'une haine de la vie. Détester la mort équivaut bel et bien à détester la vie¹⁷⁴⁸ [...] ». Aussi le projet de rendre l'homme résistant à la mort ne traduit-il pas le désir de voir survivre l'espèce humaine : il constitue plutôt selon Jean-Michel Besnier « un anxiolytique propice à éteindre en lui la vie elle-même¹⁷⁴⁹ ». Le projet d'immortalité développé par les personnages dans ces œuvres ne serait donc pas l'affirmation d'un désir de sauver l'homme, mais bien plutôt, selon les termes de Jean-Michel Besnier, de « [...] relayer l'humanité à la faveur d'une émergence que nous aurions contribué à préparer¹⁷⁵⁰ [...] ». Il s'agit donc surtout d'insister sur le pouvoir technoscientifique humain : « Dans les deux cas, transhumanisme ou posthumanisme, l'immortalité est la clé des attentes générées par les technosciences¹⁷⁵¹ ».

Il est donc intéressant d'observer que nos œuvres traduisent le désir démiurgique de Pygmalion adapté à une ère de la maîtrise avancée de la technique et des sciences. Or cette maîtrise transforme sensiblement le mythe de Pygmalion : elle pousse l'homme à envisager de reconstruire une humanité sur un critère de perfection et d'immortalité. Mais la modification de l'homme par l'homme n'est pas sans conséquence, de même que l'acte d'auto-appropriation d'un statut démiurgique. Aussi l'homme contemporain est-il moins un Pygmalion qu'un nouveau Prométhée.

¹⁷⁴⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 353.

¹⁷⁴⁸ Jean-Michel Besnier, « D'un désir mortifère d'immortalité. À propos du transhumanisme », *op.cit.*, p. 12.

¹⁷⁴⁹ Jean-Michel Besnier, *ibid.*, p. 23.

¹⁷⁵⁰ Jean-Michel Besnier, *ibid.*, p. 17.

¹⁷⁵¹ Jean-Michel Besnier, *idem*.

2) Prométhée ou l'*hybris* humaine : les limites de la perfection

La modification génétique de l'homme par l'homme, ainsi que la création d'une nouvelle espèce humaine au moyen de la technique humaine, posent bien sûr des questions éthiques importantes. Elles apparaissent comme une forme de transgression qui rapproche l'ambition des personnages à l'*hybris* de Prométhée. Car, comme eux, Prométhée a créé les hommes puis leur a confié le feu du savoir dérobé aux dieux. S'interrogeant sur la figure de « l'homme fabriqué » en littérature, Jean-Paul Engélibert explique que « [né] avec le romantisme, le motif de l'homme fabriqué est une image moderne, liée à la révolution industrielle et à la civilisation mécanique qui est en issue¹⁷⁵² ». Or dès la période romantique, « la figure du savant qui tente de fabriquer son semblable de ses mains [est associé] à celle de Prométhée¹⁷⁵³ ». Selon Jean-François Chassay, la réapparition dans les œuvres contemporaines d'un tel motif est justifiée par la crise : « Les périodes de grandes crises (sinon de catastrophes appréhendées), où l'on sent survenir très nettement la fin d'un monde (à défaut de la fin du monde), voient souvent resurgir le mythe de Prométhée, par ailleurs toujours présent dans la littérature¹⁷⁵⁴ ». C'est donc le caractère eschatologique de la crise environnementale qui réveille le motif de Prométhée dans les fictions de l'Anthropocène.

On peut établir un lien à cette figure lorsqu'il est dit des Enfants de Crake qu'« [i]ls savaient faire du feu maintenant¹⁷⁵⁵ ». L'affirmation de ce progrès par Oryx traduit d'une part l'évolution des créatures, qui – comme l'espèce humaine avant eux, évoluent après le contrôle du feu, et d'autre part rappelle le vol du feu olympien par Prométhée. Il semble également intéressant de mettre en exergue le passage suivant de *Nos animaux préférés* : « Et c'est sur cette lumière-là, non navigable, fictive, que tu façonneras le passage, dans cette lumière volée, dans la misère orgueilleuse de cette lumière volée¹⁷⁵⁶ ». Ici, la métaphore de la « lumière volée » nous renvoie aussi à Prométhée, de même que la mention de l'orgueil. Le vol de la lumière est présenté comme une solution face à la rupture entre les hommes et l'*oikos*. Cependant, la création d'une autre espèce humaine constitue une aporie morale en ce qu'elle suggère une modification artificielle d'un processus profondément naturel.

¹⁷⁵² Jean-Paul Engélibert, *L'Homme fabriqué. Récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, « Anthologies », 2000, p. 8.

¹⁷⁵³ Jean-Paul Engélibert, *ibid.*, p. 10.

¹⁷⁵⁴ Jean-François Chassay, *Imaginer la science ; Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003, p. 87.

¹⁷⁵⁵ Atwood, « They knew how to make fire now », *OC, op.cit.*, p. 311 (VO), p. 330 (VF).

¹⁷⁵⁶ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 91.

Nos œuvres font état du problème éthique posé par la création d'une nouvelle espèce ou l'exploitation à outrance de la technique moderne. On voit alors apparaître le pendant résolument négatif de l'ambition démiurgique humaine. Hans Jonas se pose d'ailleurs la question morale des manipulations génétiques :

Savoir si nous en avons le droit, savoir si nous sommes qualifiés pour ce rôle démiurgique, c'est là la question la plus grave qui puisse se poser à l'homme qui se découvre subitement en possession d'un tel pouvoir destinal. [...] La question du droit moral d'expérimenter avec des êtres humains à venir se pose également ici¹⁷⁵⁷.

Il semble donc que l'expansion des capacités techniques de l'homme ne puisse s'opérer sans une réflexion sur les limites qu'il doit s'imposer en matière de progrès, surtout quand celui-ci concerne la modification de l'espèce humaine. Dans *Oryx and Crake*, la voix narrative évoque par exemple les modifications génétiques effectuées dans les Compounds comme une forme de « bricolage » : « Il y avait beaucoup de bidouillage à l'époque: c'était très marrant de créer un animal, affirmaient les types qui se livraient à ce genre d'activités ; ça vous donnait l'impression d'être Dieu¹⁷⁵⁸ ». Les manipulations génétiques, bien que représentant une activité rigoureuse, sont pourtant décrites ici comme étant hors de contrôle, et surtout comme assouvissant le désir démiurgique des hommes. L'aspect ludique d'une telle manipulation paraît décrédibiliser les récits traditionnellement solennels de la création de la vie¹⁷⁵⁹. C'est l'ambiguïté de l'acte prométhéen : il est à la fois une libération, une affirmation du pouvoir des hommes, et une transgression importante de l'ordre naturel de l'existence. Ces problématiques sont particulièrement présentes chez Atwood, où les résultats des expériences génétiques, comme les rasconses, les porcons, les louchiens, et bien sûr les Enfants de Crake, survivent à la catastrophe mondiale.

Dans le premier *opus* de la trilogie, il est question de la greffe de cellules de cochon dans un corps humain. Ces cellules peuvent être « customisées » en fonction des humains receveurs. Cette pratique, qui peut poser problème d'un point de vue éthique, est pourtant présentée par la voix narrative – qui traduit sans doute une pensée collective – comme un gain d'argent : « C'était beaucoup moins cher que de se faire cloner¹⁷⁶⁰ [...] ». L'argument

¹⁷⁵⁷ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 57.

¹⁷⁵⁸ « There'd been a lot of fooling around in those days: create-an-animal was so much fun, said the guys doing it; it made you feel like God », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 51 (VO), p. 61 (VF).

¹⁷⁵⁹ Tel qu'il est traditionnellement raconté dans les genèses, qu'elles soient religieuses ou païennes.

¹⁷⁶⁰ « It was much cheaper than getting yourself cloned for spare parts... », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 23 (VO), p. 33 (VF).

monétaire exploité révèle le problème éthique qui se pose : si une partie du corps humain est dysfonctionnelle, il est possible de la reproduire, mais il est moins cher de se faire greffer une partie constituée de cellules porcines plutôt qu'humaines. Cette « costumisation¹⁷⁶¹ » humaine pose évidemment problème. Par ailleurs, comme nous l'avons relevé précédemment, l'idée de consommer des porcons répugne les habitants des Compounds. Christian Chelebourg interprète cette répugnance comme l'indice d'un jugement de valeur entre ce qui est pur et impur, ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas en matière d'avancées scientifiques :

[...] dans *Oryx and Crake*, Margaret Atwood évoque la répugnance des consommateurs à l'idée de manger des porcs génétiquement modifiés pour fournir des organes humains transplantables [...]. Quelques cellules communes, c'est le tabou du cannibalisme qui pointe son nez à l'horizon de nos assiettes. La référence aux chimères mythologiques révèle que l'imagination envisage ces questions en termes de pureté et d'impureté, selon un schéma qui ne tolère pas le plus léger mélange¹⁷⁶².

L'idée de consommer un animal destiné à être greffé au corps humain réveillerait donc chez les habitants des Compounds l'interdit totémique du cannibalisme. Cependant, ce mélange, jugé impur, ne l'est pas lorsqu'il s'agit de greffer des cellules de cochon sur le corps humain. La mère de Jimmy est particulièrement affectée par ces mélanges, qu'elle voit comme un véritable dilemme éthique¹⁷⁶³. Ce conflit de valeur réveille en elle une révolte qui la pousse d'ailleurs à quitter les Compounds pour rejoindre un groupe de résistance. Avant son départ, elle affirme son dégoût pour les manipulations opérées par SentéGénic (HelthWyzer) : « C'est odieux, toute l'organisation est odieuse, moralement, c'est un cloaque et tu le sais¹⁷⁶⁴ », reproche-t-elle ainsi à son mari, ajoutant : « Tu interfères avec les composantes fondamentales de la vie. C'est immoral. C'est...Sacrilège¹⁷⁶⁵ ». Sharon est donc la voix qui rend audible le problème moral des manipulations génétiques. Sans pour autant faire référence à une religiosité particulière, l'emploi hésitant puis affirmé du terme « sacrilège » traduit l'impression pour Sharon que ces avancées scientifiques vont à l'encontre d'un ordre « sacré », peut-être au sens de « naturel », de la vie. Sa révolte, qui n'est audible que dans le

¹⁷⁶¹ « Ils costumisaient leurs gamins, ils commandaient de l'ADN comme on commande une garniture de pizza » / « They were customizing their kids, ordering up the DNA like pizza toppings », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 43 (VO), p. 70 (VF).

¹⁷⁶² Christian Chelebourg, *Les Écofictions, op.cit.*, p. 189.

¹⁷⁶³ « More people with the brains of pigs », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 56 (VO), p. 66 (VF).

¹⁷⁶⁴ « Its wrong, the whole organization is wrong, it's a moral cesspool, and you know it », Atwood, *idem*.

¹⁷⁶⁵ « You're interfering with the building blocks of life. It's immoral. It's...sacrilegious », Atwood, *idem*.

premier *opus* de la trilogie mais qui est ensuite relayée par les croyances des Jardiniers de Dieu, permet à Jimmy de prendre conscience d'une division du monde entre Bien et Mal.

Il découvre ce jugement dualiste assez jeune, précisément en écoutant sa mère : « *Ignoble* était un terme qu'il venait de découvrir: Vertueuse Maman l'employait beaucoup ces derniers temps¹⁷⁶⁶ ». Plus tard, l'héritage de ce jugement de valeur est notable chez Jimmy, notamment lorsqu'il commente avec sarcasme la faculté des Enfants de Crake à manger uniquement des végétaux: « Oh, super, songea Jimmy. En prime, ton bébé fera tondeuse à gazon¹⁷⁶⁷ ». L'assimilation d'une fonction pratique (« tondeuse à gazon ») à un bébé, produit d'une relation naturelle entre deux individus, montre l'ironie avec laquelle il considère le progrès technique. Car Jimmy – comme sa mère – s'interroge profondément sur les limites morales de la science : « Pourquoi cette impression qu'on a passé les bornes, qu'on a franchi une limite à ne pas franchir ? À quel moment force-t-on la note, à quel moment va-t-on trop loin¹⁷⁶⁸ ? », se demande-t-il. L'œuvre permet d'évoquer l'importance d'encadrer le progrès par une nouvelle réflexion d'ordre moral. Abordant notamment la question de la longévité, Hans Jonas affirme en effet :

Et pour la première fois nous avons à nous poser sérieusement la question : “Dans quelle mesure cela est-il désirable ? Dans quelle mesure est-ce désirable pour l'individu, dans quelle mesure pour l'espèce ?” Ces questions touchent à rien de moins qu'au sens entier de notre finitude, à l'attitude face à la mort, et à la signification biologique générale de l'équilibre de la mort et de la procréation¹⁷⁶⁹.

La question de ce qui est faisable est donc désormais largement dépassée par la question de ce qui est souhaitable. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que Hans Jonas confirme le lien étroit entre les dérives scientifiques et notre hantise de la mort, de notre identité en tant qu'espèce mais également de notre système reproductif. Tous les aspects de l'être humain sont donc conditionnés par ce qu'il est désormais capable d'entreprendre au moyen de la science. Vittorio Hösle confirme qu'« [o]n doit cependant exiger que la question

¹⁷⁶⁶ « *Vile* was a word he'd recently discovered: Righteous Mom was using it a lot these days », Atwood, *ibid.*, p. 60 (VO), p. 71 (VF).

¹⁷⁶⁷ « Oh good, thought Jimmy. Your baby can double as a lawn mower », Atwood, *ibid.*, p. 306 (VO), p. 324 (VF).

¹⁷⁶⁸ « Why is it he feels some line has been crossed, some boundary transgressed ? How much is too much, how far is too far », Atwood, *ibid.*, p. 206 (VO), p. 221 (VF).

¹⁷⁶⁹ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, *op.cit.*, p. 52.

“Cela est-il faisable ?” soit accompagnée de cette autre question : “Est-il sensé de faire cela¹⁷⁷⁰ ?” ».

Cette question s’impose aux lecteurs, notamment quand le narrateur dérangé de *Sans l’orang-outan* envisage de transformer l’homme en primate à force de modifications comportementales, imaginant par exemple qu’à force de ne plus parler, « [n]os cordes vocales s’atrophieront enfin, faute de sollicitations¹⁷⁷¹ ». Son obsession devient totale lorsqu’il souhaite donner naissance à un orang-outan en inséminant des semences de primate dans le corps humain d’Aloïse¹⁷⁷². On revient ici à la problématique du mélange évoqué par Christian Chelebourg, qui permet de révéler un problème moral. Aussi le progrès technique devient-il une menace quand il n’est pas accompagné d’une réflexion sur ce que l’homme peut ou ne peut modifier. Comme le résume Hans Jonas,

Ainsi il se pourrait que ce qui dans son intention est un cadeau philanthropique que la science fait à l’homme, la réalisation d’un désir nourri depuis des temps immémoriaux – échapper à la malédiction de la mortalité – tourne au désavantage de l’homme¹⁷⁷³.

La science serait donc à manipuler avec précaution, car une avancée trop ambitieuse des manipulations génétiques – motivée, nous l’avons compris, par la peur de la mort – pourrait desservir l’humanité. À son tour, le Prométhée postmoderne pourrait peut-être lui aussi être condamné à se voir dévorer quotidiennement le foie en punition de son *hybris*.

Mais cette transgression, bien qu’éthiquement discutable, est présentée comme inévitable. Par exemple, on lit dans *Oryx and Crake* l’affirmation de la nécessité d’une transgression pour voir évoluer l’espèce. C’est notamment ce qu’affirme l’un des aimants posés sur le réfrigérateur de Crake : « Rester humain, c’est franchir une limitation¹⁷⁷⁴ ». Cette affirmation est intéressante car la transgression n’est pas tant le moyen de rester humain que celui d’accéder à une néo-humanité. Aussi l’emploi du verbe « rester » (« stay ») nous paraît-il erroné. En fait, plutôt que le moyen de rester humain, la science offre la possibilité de ne plus l’être, d’accéder à une néo-humanité libératrice. Alors que Snowman entame une réflexion sur son dégoût pour sa propre existence, il pense qu’il aimerait « se faire faire une

¹⁷⁷⁰ Vittorio Hösle, *Philosophie de la crise écologique*, op.cit., p. 114.

¹⁷⁷¹ Chevillard, *SOO*, op.cit., p. 171.

¹⁷⁷² Chevillard, *ibid.*, p. 187.

¹⁷⁷³ Hans Jonas, *Le Principe responsabilité*, op.cit., p. 54.

¹⁷⁷⁴ « To stay human is to break a limitation », Atwood, op.cit., p. 301 (VO), p. 320 (VF).

transplantation chromosomique¹⁷⁷⁵ ». La manipulation génétique est alors envisagée non pas comme le moyen d'une amélioration, mais plutôt d'un soulagement provoqué par une perte d'identité en tant qu'homme, et par l'acquisition d'un nouveau statut. Comme l'observe Christian Chelebourg, « [l']imaginaire de la génétique, façonné par le séquençage informatique, est habité par la conviction que la vie est programmable, qu'elle est sujette aux mises à jour¹⁷⁷⁶ », c'est-à-dire que la science permet dans nos œuvres de libérer les humains de ce qu'ils sont de façon simple et protocolaire. Mais alors, le produit de cette modification n'est plus entièrement humain.

Carences de l'être parfait

L'idéal de la création d'un être parfait a ses limites et ses revers. À force de modifications et d'améliorations, l'humain de demain s'éloigne précisément de...l'humain. Pierre de Puytorac, observant l'évolution humaine et l'interférence de la science avec celle-ci, se pose la question suivante : « Qu'est alors cet Homme qui intervient dans l'évolution génétique, qui a modifié sa nature, se robotisant en même temps qu'il "humanise" les robots en cohabitation symbiotique avec lui¹⁷⁷⁷ [...] ? ». Le chercheur en sciences naturelles évoque un mouvement réciproque de « robotisation de l'homme » et d'« humanisation » du robot qui traduit bien le risque de perdre, dans ces jeux de va-et-vient, l'identité humaine.

Le clonage, procédé par lequel les élohimites prévoient dans *La Possibilité d'une île* de déplacer la personnalité dans un autre corps, pose le problème de la duplication de l'être. Savant l'avoue lui-même lors de sa conférence, la possibilité de cloner les êtres est conditionnée par la possibilité de cloner leur personnalité¹⁷⁷⁸, entité non physique qu'il paraît difficile voire impossible de reproduire au moyen de la science. Daniel lui demande d'ailleurs : « Comment le nouveau "clone" aurait-il, si peu que ce soit, le souvenir du passé de son ancêtre¹⁷⁷⁹ ? », car bien qu'il s'agisse d'en finir avec l'humanité telle qu'elle est, il a toujours à cœur le souvenir du passé. Savant lui répond en expliquant la mise en place d'un

¹⁷⁷⁵ « [...] get a chromosome transplant [...] », Atwood, *ibid.*, p. 109 (VO), p. 123 (VF).

¹⁷⁷⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 219.

¹⁷⁷⁷ DePuytorac, *L'homme, co-auteur de l'Évolution*, *op.cit.*, p. 104.

¹⁷⁷⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 241.

¹⁷⁷⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 132.

système de « *downloading* » des données à l'issue d'un « *uploading*¹⁷⁸⁰ ». L'emploi du lexique de l'informatique nous donne ici l'impression que l'homme est déjà objectivé puisque son identité est traitée comme des données à sauvegarder sur ordinateur. Dès lors, il se rapproche de la figure du robot, ou du cyborg, qu'il est possible de reproduire à l'infini. C'est la problématique de la reproduction des œuvres d'art de Walter Benjamin appliquée à l'homme de demain et à la possibilité de le reproduire à volonté. Analysant le thème du progrès scientifique en littérature, Céline Grenaud-Tostain observe que « [l]a fabrique du vivant, dès lors qu'elle est reproduite à l'infini, fait passer l'être humain du statut de géniale et exceptionnelle (ré-)invention à celui de simple produit duplicable à l'infini¹⁷⁸¹ ». Or la possibilité de cette duplication consiste bien en une dé-personnalisation de l'individu. Comme l'affirme Céline Grenaud-Tostain à propos du roman de Houellebecq, il y est « [i]mpossible, désormais, de devenir ce que l'on a à être, puisque l'on est déjà et devant l'absolu celui qu'on était hier et qu'on sera demain¹⁷⁸² ». L'existence ne correspond donc plus à une nécessité de développement personnel, elle ne répond plus d'un parcours initiatique mais plutôt d'une répétition insensée d'un schéma identitaire déjà composé¹⁷⁸³.

Précisément, les êtres « parfaits » de demain sont, dans *La Possibilité d'une île* comme dans la trilogie d'Atwood, dépossédés d'un certain nombre de caractéristiques humaines. Les Enfants de Crake se distinguent notamment par leur très grande ignorance du monde. Contrairement à Snowman, qui a hérité de sa mère la dissociation entre le Bien et le Mal, ils ne sont pas capables de faire une telle différence : « Pas la peine de leur demander de ne pas mentir, voler, commettre d'adultère ou convoiter. Ils ne saisiraient pas ces concepts¹⁷⁸⁴ ». Ils sont incapables de commettre des délits car ils n'ont pas de disposition à faire le mal, concept auquel ils sont d'ailleurs hermétiques. Leur ignorance du monde leur fait poser des questions excessivement naïves telles que : « Dis, Snowman, s'il te plaît, dis-nous, c'est quoi cette mousse qui te pousse à la figure¹⁷⁸⁵ ? ». Ne connaissant pas le terme de « barbe », ni les raisons de la présence de poils sur le visage de Snowman (puisqu'ils sont imberbes), les Enfants s'y réfèrent avec le seul terme qu'ils connaissent, qui est le terme organique de

¹⁷⁸⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p.132. Par ailleurs, il est étrange que Savant utilise des termes anglais dont la traduction existe en français (« téléchargement » et « chargement »). Il nous semble que cet emprunt vient signifier le désir de Savant d'être à la pointe des avancées technologiques, qui sont souvent formulées en anglais.

¹⁷⁸¹ Céline Grenaud-Tostain, « La plume et l'éprouvette », *op.cit.*, p. 34.

¹⁷⁸² Céline Grenaud-Tostain, *ibid.*, p. 39.

¹⁷⁸³ Voir notre réflexion sur « l'enfer du Même » dans le chapitre 5.

¹⁷⁸⁴ « No point in telling them not to lie, steal, commit adultery, or covet. They wouldn't grasp the concepts », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 366 (VO), p. 384 (VF).

¹⁷⁸⁵ « Oh Snowman, please tell us – what is that moss growing out of your face ? », Atwood, *ibid.*, p. 8 (VO), p. 16 (VF).

« mousse¹⁷⁸⁶ ». Les Enfants de Crake n'ont pas été suffisamment éduqués au moment de la catastrophe biologique déclenchée par Crake, aussi leur savoir est-il très strictement limité à ce qu'Oryx leur a appris quand ils étaient enfermés dans le dôme de ParadéN. Ainsi ils affirment à Snowman : « Oryx nous dit que la terre est notre amie¹⁷⁸⁷ ». La parole d'Oryx étant la seule portée à leur connaissance, elle s'impose comme un savoir absolu et divin que les Enfants de Crake, privés de sens critique, ne sauraient remettre en cause. Il nous semble possible de lire à travers cette naïveté l'illustration des limites du « downloading » évoqué par Savant chez Houellebecq : le chargement du savoir a été semble-t-il limité chez les Enfants de Crake, ce qui fait d'eux des créatures incomplètes. Aussi sont-ils fascinés par Snowman – qui constate par exemple que « [l]e ratissage de la plage n'est qu'un prétexte¹⁷⁸⁸ » pour l'observer – et par les objets liés à la vie humaine. Par exemple, alors qu'ils trouvent sur la plage des « trésors » tels qu'« un enjoliveur » ou « une touche de piano », ils demandent à Snowman : « Ils vont nous faire mal¹⁷⁸⁹? ». Les Enfants ne savent pas que ces objets inanimés, dont ils ignorent l'usage, ne peuvent pas les blesser. Leur naïveté est donc extrême, et elle vient du caractère incomplet de leurs connaissances générales. Or le savoir est un aspect important de la culture humaine. Les Enfants de Crake ne savent pourtant pas lire¹⁷⁹⁰, et ils ne comprennent pas des concepts intellectuels humains importants tels que celui de l'image¹⁷⁹¹. De la même façon, leur langue est épurée de tout ce qui est de l'ordre du figuratif : « On ne leur avait pas appris les circonlocutions, les euphémismes, l'affectation. Ils s'exprimaient de manière franche et carrée¹⁷⁹² ». Leur langage est littéral et sans fioritures. Mais cette épuration de la langue peut aussi être traduite comme l'impossibilité de toute poésie et toute métaphore¹⁷⁹³. Or l'espèce humaine est une espèce capable d'abstraction. Si les Enfants de Crake ne sont eux, pas capables d'abstraction, sont-ils encore un tant soit peu humains ?

Leur incapacité à atteindre un niveau symbolique du langage et de l'existence a pour effet de les dés-humaniser. Analysant les théories de Jean-Michel Besnier sur l'homme-robot,

¹⁷⁸⁶ Par ailleurs, il faudrait se demander si le rapprochement au végétal ne traduit pas l'assimilation de Snowman à une plante par les Enfants de Snowman.

¹⁷⁸⁷ « Oryx has told us that the ground is our friend », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 351 (VO), p. 369 (VF).

¹⁷⁸⁸ « Their beachcombing is an excuse », Atwood, *ibid.*, p. 7 (VO), p. 15 (VF).

¹⁷⁸⁹ « a hubcap », « a piano key », « Will they hurt us? », Atwood, *ibid., idem.*

¹⁷⁹⁰ Atwood, *ibid.*, p. 40 (VO), p. 51 (VF). Blackbeard, jeune Enfant de Crake, apprend toutefois à lire dans le troisième *opus* de la trilogie.

¹⁷⁹¹ Atwood, *ibid.*, p. 102 (VO), p. 114 (VF).

¹⁷⁹² « They hadn't been taught evasion, euphemism, lily-gilding. In speech they were plain and blunt », Atwood, *ibid.*, p. 348 (VO), p. 366 (VF).

¹⁷⁹³ Le chapitre 10 objecte toutefois que leur capacité à chanter révèle une tendance à la poésie et l'abstraction.

Pierre de Puytorac résume cette problématique : « [...] cet Homme transformé par l'utilisation de robots toujours plus autonomes et efficaces, ne sera-t-il pas un homme simplifié, sur la voie de perdre sa conscience, tout ce qui est l'intériorité, du symbolique¹⁷⁹⁴ ? ». Il semble donc que l'humain de demain soit moins humain que robot. Selon Jean-Paul Engélibert, la perfection de l'état de nature dans lequel se trouvent les Enfants de Crake est à nuancer : « Ils vivent nus, au bord de l'océan, dans une sorte de bonheur prélapsaire : sans propriété, sans travail, sans chefs ni rivaux. Mais cet Éden n'est pas sans ironie¹⁷⁹⁵ ». En effet, il remarque que leur mode de vie repose sur une absence de libido et une mécanisation de la sexualité qui sont des aspects importants de l'humanité. D'après lui, Crake a conçu ses Enfants afin qu'ils ne souffrent pas des maux sociaux que nous avons précédemment décrits, mais cette profonde modification semble les défaire de leur humanité : « Tous les maux de la société se résolvent ainsi en laboratoire et le jour où l'humanité s'éteint, les Crakers sont prêts à prendre la relève sans risquer les maladies sociales dont nous souffrons. Mais à ce compte, sont-ils encore humains¹⁷⁹⁶ ? ». Ils perdraient donc leur humanité justement parce qu'ils n'ont pas les défauts des hommes.

Snowman n'éprouve aucun désir pour les femmes Crakers parce qu'elles sont « parfaites » : « Mais ces femmes nouvelles ne sont ni tordues ni tristes : elles sont placides, on dirait des statues animées. Elles le laissent de glace¹⁷⁹⁷ ». L'absence de failles et d'imperfection chez ces femmes artificiellement créées a pour effet de les déssexualiser aux yeux de Snowman, pour qui la perfection n'a aucun intérêt : « C'étaient les stigmates discrets de l'imperfection humaine qui le touchaient autrefois¹⁷⁹⁸ [...] », pas les traits épurés et la naïveté infantile des Enfants de Crake, qui ont plutôt tendance à l'ennuyer. Jimmy reproche à Crake la suppression des rites de séduction chez les Enfants de Crake : « D'après ton projet, on ne serait plus que des robots dotés d'hormones¹⁷⁹⁹ ». Nous remarquons par ailleurs l'emploi de la syntaxe négative « on ne serait plus que » qui a pour effet de réduire les Enfants de Crake à « des robots dotés d'hormones ». En établissant une telle comparaison, Jimmy

¹⁷⁹⁴ Pierre de Puytorac, *L'homme, coauteur de l'Évolution*, op.cit., p. 104.

¹⁷⁹⁵ Jean-Paul Engélibert, « L'éloge posthumain des humanités. *Oryx and Crake* de Margaret Atwood et les fictions de l'homme fabriqué depuis R.U.R. », *Revue de littérature comparée*, n° 332, 2009, p. 459-469, p. 461.

¹⁷⁹⁶ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 87.

¹⁷⁹⁷ « But these new women are neither lopsided nor sad : they're placid, like animated statues. They leave him chilled », Atwood, *OC*, op.cit., p. 100 (VO), p. 112 (VF).

¹⁷⁹⁸ « It was the thumbprints of human imperfection that used to move him, the flaws in the design [...] », Atwood, *idem*.

¹⁷⁹⁹ « In your plan we'd just be a bunch of hormone robots », Atwood, *ibid.*, p. 166 (VO), p. 180 (VF).

dénonce la dés-humanisation des Enfants : ils ne sont pas à ses yeux des humains, mais des machines dans lesquelles on a greffé des éléments biologiques humains.

Chez Houellebecq, les néo-humains, bien qu'empruntant leur nom à l'espèce de Daniel¹, ne sont pas non plus complètement humains. Nous avons déjà vu qu'ils se caractérisent par leur incapacité à socialiser. Or les hommes étant des êtres sociaux, on peut supposer que leur isolement ait pour conséquence de les déshumaniser. Comme Frankenstein chez Shelley, ils naissent dans un corps d'adulte et ne nécessitent donc pas d'éducation. Comme l'argumente Anne-Gaëlle Robineau-Weber, l'être qui n'a été ni procréé ni éduqué « [...] est un homme fabriqué, qui ne trouve pas sa place parmi les hommes. Son caractère artificiel vient autant des conditions de sa création que du déroulement de son éducation et de son exclusion de la société : un homme n'est homme que de vivre parmi ses semblables¹⁸⁰⁰ ». L'impossibilité de socialiser, ainsi que l'exclusion absolue dont sont victimes les néo-humains, peuvent être interprétées comme un premier facteur de déshumanisation des créatures.

Outre cette impossibilité de communiquer entre eux, rendue concrète par la Sœur Suprême, les néo-humains sont incapables de prendre des décisions puisqu'ils se caractérisent par leur manque total de libre-arbitre. Aussi Daniel²⁵ se rend-il compte de cette difficulté au moment de quitter sa cellule : « Jamais je n'avais eu, au cours de mon existence néo-humaine, de décision ni d'initiative à prendre, c'était un processus qui m'était totalement étranger¹⁸⁰¹ ». Une fois sorti de sa cellule, il comprend d'ailleurs « les affres du choix personnel¹⁸⁰² » alors qu'il doit décider entre se diriger vers le Nord ou le Sud. De plus les néo-humains, contrairement aux Enfants de Crake, n'éprouvent aucune curiosité. À la fin du roman, alors que Daniel²⁵ aperçoit un chemin caché dans la mer, qui pourrait peut-être le mener sur l'île de Lanzarote, il n'est pas curieux de le suivre et décide de rester sur la plage¹⁸⁰³. Il admet d'ailleurs la faiblesse de l'espèce néo-humaine, qui est de ne pas connaître le plaisir, conformément à l'idéal Schopenhauerien de ne pas subir la Volonté. Aussi se surprend-il à éprouver, à la fin de son aventure hors de la cellule, un sentiment d'envie pour l'existence pourtant pathétique de Daniel¹ :

¹⁸⁰⁰ Anne-Gaëlle Robineau-Weber, « Frankenstein ou l'homme fabriqué », *op.cit.*, p.217.

¹⁸⁰¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 450.

¹⁸⁰² Houellebecq, *ibid.*, p. 451.

¹⁸⁰³ Houellebecq, *ibid.*, p. 484.

Signe le plus patent de l'échec, j'en étais venu sur la fin à envier la destinée de Daniel¹, son parcours contradictoire et violent, les passions amoureuses qui l'avaient agité – qu'elles qu'aient pu être ses souffrances, et sa fin tragique au bout du compte¹⁸⁰⁴.

Si Daniel²⁵ considère l'apparition de ce désir – sans doute le premier désir éprouvé par un néo-humain – comme un échec, il n'en manifeste pas moins l'envie de ressentir, à son tour des passions, avec toute la teneur étymologique du terme, c'est-à-dire au sens d'une souffrance. On observe chez les néo-humains une inversion du concept du désir chez Schopenhauer : ce n'est plus la présence de désir qui fait souffrir l'homme, mais son absence. En fait, les néo-humains manifestent une incapacité à être malheureux autant qu'heureux, comme le confirme Daniel²⁴ : « Je ne suis qu'un néo-humain, et ma nature n'inclut aucune possibilité de cet ordre¹⁸⁰⁵ ». Aussi semble-t-il que la joie humaine soit un élément non duplicable, qui ne peut pas être prise en compte dans le procédé de « downloading ». L'un des indices de l'incapacité des néo-humains à être heureux se traduit par leur imperméabilité au rire : « [...] cette subite distorsion expressive, accompagnée de gloussements caractéristiques [...], il m'est impossible de l'imiter ; il m'est même impossible d'en imaginer le mécanisme¹⁸⁰⁶ ». Or le rire, s'il peut être révélateur de la cruauté, peut également être associé à la joie et au bonheur humains¹⁸⁰⁷. Daniel²⁵ est en effet incapable de ressentir du bonheur. À la fin du roman, alors qu'il atteint la mer, il éprouve un sentiment d'incomplétude : « J'étais indélivré¹⁸⁰⁸ ». Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair remarquent que les néo-humains ne sont fondamentalement pas heureux :

¹⁸⁰⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 440.

¹⁸⁰⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 78.

¹⁸⁰⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 63.

¹⁸⁰⁷ Dans « La philosophie et le rire », l'historien Quentin Skinner affirme que le rire est en philosophie assez unanimement associé au bonheur, qu'il soit bon ou non. Il cite notamment Castiglione dans son *Cortegiano* (« Le rire ne paraît que dans l'humanité, et il est toujours un signe d'une certaine jovialité et gaieté que nous éprouvons intérieurement dans notre esprit »), Descartes (« il semble que le Ris soit un des principaux signes de la Joye ») ou encore Hobbes (« le rire est toujours de la joie »). Dans un souci de ne pas nous égarer, nous nous contenterons de cette analyse succincte du lien entre le rire et le bonheur en philosophie. Quentin Skinner, « La philosophie et le rire », traduction par Muriel Zagha, XXIII^e conférence Marc-Bloch, 12 juin 2001.

¹⁸⁰⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 484.

Malgré le confort physique de la vie néo-humaine, les clones mènent une existence triste, ennuyeuse, isolée, dans un état d'attente quasi-religieuse de l'avènement des Futurs, une nouvelle espèce dont la composition biologique et électronique permettra la renaissance de l'amour et du bonheur (aspects qui manquent le plus aux néohumains¹⁸⁰⁹).

La perfection des néo-humains telle qu'elle a été conçue par les élohimites apparaît en fait tragiquement imparfaite. Comme l'observe Stéphanie Posthumus, en quittant son enclave, Daniel²⁵ se rend responsable de la suspension définitive de la lignée des Daniel. Alors, il devient unique dans la mesure où il ne sera plus reproduit et aura fait en quelque sorte dérailler le train de la descendance génétique des Daniel. Pour lui, « [p]erdre l'immortalité, c'est connaître la vie¹⁸¹⁰ », affirme Stéphanie Posthumus, argumentant que l'immortalité, bien qu'offrant une existence ataraxique, ne permet pas de connaître les joies et les souffrances qui font l'essence véritable de l'existence humaine.

Selon Jean-Michel Besnier, cette désillusion est liée au caractère duplicatif de l'homme du futur, qui supprime l'individualité des êtres : « Désacralisée, l'immortalité est une affaire qui peut bien se résumer au seul contrôle de la réplication des cellules, pourvu seulement qu'on ne se mette pas en tête de la transformer en un projet pour l'individu lui-même¹⁸¹¹ ». L'immortalité, bien qu'elle soit appliquée chez Atwood et Houellebecq, ne satisfait pas car la reproduction de la subjectivité ne fonctionne pas. En somme, on voit apparaître l'échec du projet de l'humain parfait à cause de l'écart trop important entre les humains créateurs et leurs créatures. On pense ici à la théorie du « monstre prometteur » (« hopeful monster ») chez le généticien Richard Goldschmidt¹⁸¹². Celui-ci défend en effet une évolution suivant un modèle saltatoire, c'est-à-dire constituant un saut évolutif important d'une génération à une autre. Il s'agirait donc de créer des êtres très différents de l'espèce originelle en une seule génération, plutôt que de suivre une évolution classique lente. C'est exactement ce qui s'opère dans les récits d'Atwood et de Houellebecq, où l'évolution constituée par les Enfants de Crake et par les néo-humains est si importante qu'ils sont fondamentalement différents de leur modèle original. Mais ces « monstres prometteurs », bien que nés d'une ambition démiurgique, déçoivent. La promesse d'immortalité et de perfection

¹⁸⁰⁹ Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair, « L'inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 351.

¹⁸¹⁰ Stéphanie Posthumus, « Les Enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *French Studies*, 2014, Oxford University Press, 2014, p. 372.

¹⁸¹¹ Jean-Michel Besnier, « D'un désir mortifère d'immortalité », *op.cit.*, p. 19.

¹⁸¹² Richard Goldschmidt, *The Material Basis of Evolution*, New Haven, Yale University Press, 1940.

qu'ils incarnent s'avère rompue par l'évidence de la nécessité, pour être humain, de rire, de souffrir et de mourir.

Plutôt que d'imaginer la modification d'une espèce humaine lacunaire, les romans de Houellebecq et Atwood proposent donc des récits de la création d'une toute nouvelle espèce posthumaine. Si celle-ci montre un aspect in-humain, on constate cependant qu'elle est, dans les deux cas, enfermée dans un corps aux allures humaines. À ce sujet, Jean-Michel Besnier commente que

L'obsession de l'immortalité prouve au moins que le transhumanisme n'est pas totalement disposé à en finir avec le corps, contrairement à ce que son ambition de fusionner avec les machines, sa fascination pour la virtualisation ou la cyborgisation donneraient à croire¹⁸¹³.

Même si le corps humain est conservé dans les temps futurs, le projet d'une meilleure humanité n'aboutit pas. Comme l'observe Céline Grenaud-Tostain à propos du roman de Houellebecq :

En définitive, la promesse esquissée par le titre d'un roman comme celui de Michel Houellebecq, cette « possibilité d'une île » vers laquelle converge toute utopie en huis clos, ne peut jamais être tenue. Tout se passe comme si l'homme, de clonage en clonage, avait perdu sa substantifique moelle, s'était disséminé en une constellation anonyme de particules élémentaires et reproductibles à l'infini¹⁸¹⁴.

C'est donc bien la reproduction à l'infini de Daniel1 qui fait perdre à ses successeurs leur individualité. Daniel24 n'est au fond qu'une copie de Daniel23, et le modèle exact de Daniel25. Mais aucun des néo-humains n'est exactement Daniel1 dans la mesure où celui-ci a éprouvé des passions et la peur de la mort, sentiments auxquels ils ne seront jamais confrontés.

Le développement du fantasme de Pygmalion dans l'ère postmoderne peut avoir une valeur d'avertissement pour les lecteurs. Il permet d'investir par la fiction cette possibilité afin d'entrevoir les problématiques qu'elle pourrait générer. Céline Grenaud-Tostain y voit une

¹⁸¹³ Jean-Michel Besnier, « D'un désir mortifère d'immortalité », *op.cit.*, p. 19-20.

¹⁸¹⁴ Céline Grenaud-Tostain, « La plume et l'éprouvette », *op.cit.*, p. 39.

fonction de miroir, à la manière de Stendhal et du roman comme « miroir que l'on promène le long de la route¹⁸¹⁵ » :

Les représentations littéraires des biotechnologies sont soumises au risque, conscient ou inévitable, de l'aporie. La fiction se plaît à renverser les points de vue et à subvertir les morales biologiques pour en dévoiler la monstruosité sous-jacente. En définitive, l'homme moderne se voit tendre un miroir étonnamment déformant et instructif quant à la nature de ses ambitions¹⁸¹⁶.

En effet, la trilogie d'Atwood comme le roman de Houellebecq frôlent l'aporie : les espèces nouvelles n'ont en fait presque rien d'humain. Dans le troisième *opus* de la trilogie d'Atwood, les survivants humains de la catastrophe biochimique peinent d'ailleurs à co-exister avec les Enfants de Crake. Par exemple, ceux-ci veulent féconder Amanda parce qu'elle « est bleue ». Or leur volonté innocente de s'accoupler avec elle est de l'ordre du viol dans la culture humaine. Si les hommes du futur sont aussi complexes, c'est parce qu'ils sont, selon Céline Grenaud-Tostain, un modèle à la fois « déformé » et « instructif » visant à rendre plus réelle l'idée désormais possible du trans-humanisme.

Nous constatons donc à quel point nos œuvres, ou plutôt celles d'entre elles qui évoquent les futurs possibles de l'humanité, soulignent l'importance du sujet de l'évolution humaine. Face à l'incapacité d'habiter l'*oikos*, l'être humain s'interroge sur ses chances de survie en tant qu'espèce, et invoque la science pour créer des solutions. La « rêverie génétique¹⁸¹⁷ » qui en découle peut en fait être analysée comme une autre manière de révéler la rupture profondément sociale dont souffre l'humanité contemporaine. C'est notamment ce que constate Christian Chelebourg à propos d'*Oryx and Crake* :

A l'instar du discours utopique qui sous-tend une critique politique, la rêverie sur l'évolution de l'homme est une manière de souligner ses faiblesses sociales, tout particulièrement en deux domaines : la vie en société et la vie amoureuse¹⁸¹⁸.

¹⁸¹⁵ « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borborygmes de la route », Stendhal, *Le Rouge et le noir* [1830], Paris, Gallimard, *La Pléiade*, 1995, p. 557.

¹⁸¹⁶ Céline Grenaud-Tostain, « La plume et l'éprouvette », *op.cit.*, p. 40.

¹⁸¹⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 223.

¹⁸¹⁸ Christian Chelebourg, *ibid.*, p. 215.

Quand le « discours utopique » des fictions de projection révèle la crise politique contemporaine, il semble en effet que celle de l'évolution génétique souligne la fracture collective qui fait souffrir l'espèce humaine. Aussi comprend-on à quel point la société contemporaine, telle qu'elle a évolué, a modifié l'*oikos*, et à quel point cette modification a – à son tour – bouleversé l'évolution humaine.



Cette partie a permis de révéler que la crise environnementale ne peut être dissociée d'une réflexion sur l'homme, à la fois parce que la notion même d'environnement ou de nature en littérature ne semble pouvoir se construire sans la perception et le langage humains, et parce que la crise s'étend, dans les récits qui nous intéressent, à des problématiques typiquement humaines. La représentation littéraire de la crise environnementale ne peut donc être contenue uniquement dans la description d'un monde dévasté qui serait tout à fait externe à l'humain puisque les fictions de l'Anthropocène démontrent que cette crise est aussi et *surtout* une crise de l'humain.

Celle-ci se manifeste à plusieurs niveaux chez les personnages. Elle apparaît d'abord comme une crise sociopolitique dans la mesure où la distribution humaine de l'espace terrestre entraîne des injustices environnementales dont les enjeux sont cruciaux pour la survie des groupes exclus. Ce bouleversement affecte les êtres dans leur structure psychique. Aussi a-t-on constaté que la subjectivité des personnages est mise à mal dans les œuvres à un niveau diégétique (ils sont souvent isolés et dépressifs) et peut-être à un niveau littéraire (nous avons discuté la pertinence du « personnage écologique »). L'ébranlement de l'individu entraîne une véritable interrogation ontologique : qu'est l'homme ? Est-il un animal ? Si l'aspect essentiellement social de l'humain pourrait le dissocier de l'animal, on remarque qu'il apparaît comme faisant défaut dans les récits où ni l'amour, ni la sexualité et ni la famille ne sauvent les êtres d'un sentiment de déliquescence générale de l'humanité.

Cette réflexion invite enfin à envisager l'évolution possible de l'humain comme espèce. Certains des récits proposent – à travers le discours des personnages – deux issues : la disparition totale et volontaire de l'humanité, ou son amélioration qui n'est pas sans entraîner le bouleversement de la quintessence humaine.

Aussi les œuvres permettent-elles, chacune à des degrés variés¹⁸¹⁹, une réflexion plus généralisée sur notre rapport d'hommes à l'*oikos*. Elles permettent aux lecteurs de constater – outre la difficulté d'habiter l'*oikos* – l'extrême difficulté de l'habiter *ensemble*.

¹⁸¹⁹ Notre analyse de la crise de l'humain dans les œuvres est en effet partie d'un aspect révélé par toutes les œuvres – les injustices socio-environnementales et la rupture psychique des individus et du groupe social – avant de se concentrer sur un aspect qui ne concernent les fictions de projection du *corpus* (Houellebecq, Atwood et Chevillard).

Troisième partie
Habiter les mots.
La possibilité d'une écologie littéraire

Les fictions de l'Anthropocène permettent de développer un imaginaire de la crise qui invite à une large réflexion sur l'homme et sur sa place dans le monde. Mais il reste à interroger ce qu'elles apportent, précisément en tant qu'œuvres fictives littéraires, à l'élaboration plus générale d'un imaginaire social de la crise environnementale.

Il s'agit donc de se demander, à travers l'analyse des formes littéraires apparaissant dans nos fictions, si elles révèlent une possible « écologie littéraire ». Par ce terme, nous entendons un discours sur notre rapport à l'*oikos* (une éco-logie) qui soit particulièrement littéraire, c'est-à-dire qui soit porté par ce qu'il y a de véritablement littéraire dans l'œuvre. Nous proposons d'investir le projet, que résume Stéphanie Posthumus, de redéfinir l'écologie au moyen des outils spécifiques à la littérature :

[...] l'écologie se fonde sur l'étude des interactions entre l'organisme vivant et son milieu. Il faut alors que l'imagination environnementale, si elle se veut également écologique, cherche à déterminer en quoi le concept de lieu et de milieu s'articule dans le texte littéraire, et en quoi cette représentation peut par la suite susciter des réflexions approfondies sur notre rapport contemporain avec l'environnement, non pas comme chose donnée mais comme objet d'étude en comparaison avec l'*habitus*, le territoire, le milieu¹⁸²⁰.

Afin d'enquêter sur une possible écologie littéraire, il semble important d'observer l'intérêt et les modalités de la représentation de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène.

Pour cela, on peut d'abord s'interroger sur leur qualité heuristique et la teneur épistémologique des récits. Que disent nos œuvres sur ce que nous *comprenons*, en tant qu'humains, de notre coexistence problématique avec le reste du monde ? Quels sont, dans ces fictions, les paradigmes selon lesquels nous appréhendons un monde en crise que nous peinons à habiter ?

Au-delà de cette approche épistémologique de la littérature, il semble important d'enquêter sur les objectifs des fictions de l'Anthropocène : s'agit-il, comme c'est parfois le cas dans les discours contemporains sur l'environnement, de défendre des idéologies écologistes, ou bien d'insérer, au cœur du texte, un message didactique sur les attitudes à adopter pour voir se résorber la crise environnementale ? Une telle question demande de remettre en jeu celle de l'engagement littéraire et du rôle des auteurs dans des fictions portant sur un sujet fondamentalement politique.

¹⁸²⁰ Stéphanie Posthumus, « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », *op.cit.*, p.26.

Par ailleurs, il est tout aussi nécessaire, pour définir les caractéristiques d'une possible écologie littéraire, de se demander quels moyens littéraires les œuvres développent pour évoquer la crise environnementale. Au-delà de la fictionnalisation de la crise environnementale, qui passe par le développement d'un imaginaire¹⁸²¹, et au-delà d'une réflexion sur la crise de l'humain¹⁸²², on peut en effet investir la question de la représentation proprement littéraire de l'environnement en crise, en observant notamment les formes littéraires à l'œuvre dans les fictions de l'Anthropocène, c'est-à-dire l'écriture, l'esthétique mais aussi le récit et la narration.

Ces diverses enquêtes permettent de révéler la véritable fonction des fictions de l'Anthropocène, qui est de multiplier les formes et les histoires sur notre rapport au monde afin de le réenchanter. Il apparaît en effet que les œuvres proposent d'habiter le monde de mots, mais aussi de l'habiter *par les mots*, au moyen du langage, et plus précisément de l'écriture, qui peut être comprise comme le langage investi par la littérature.



¹⁸²¹ Voir la première partie.

¹⁸²² Voir la deuxième partie.

Chapitre 7

Ce que nous comprenons

«Was there no safety? No learning by heart of the ways of the world? No guide, no shelter, but all was miracle, and leaping from the pinnacle of a tower into the air? Could it be, even for elderly people, that this was life? – startling, unexpected, unknown¹⁸²³? »

Les fictions de l'Anthropocène nous parlent de l'humain et de sa survie, évoquant son besoin de comprendre un monde qu'il ne sait plus comment habiter. Aussi leurs récits développent-ils une multitude de regards sur le monde qui traduit le désir de le connaître dans une approche écologique (comme nous informant sur notre rapport à l'*oikos*). Il s'agit de le *comprendre*, presque dans un sens étymologique, c'est-à-dire le « prendre avec » soi, l'embrasser en s'y incluant soi-même. Cela révèle d'une part un besoin d'être intégré au monde en le com-prenant, et d'autre part, un profond souci de vérité :

Toujours, en tant qu'humains, voulons-nous la vérité. Nous sommes des chercheurs. Nos histoires, nos palais de justice, nos vies, nos dépressions et angoisses contemporaines sont autant de recherches pleines de ce désir. Les humains veulent la vérité comme l'eau désire atteindre le niveau de la mer et voyager du continent vers la grandeur de l'océan¹⁸²⁴.

Hogan suggère que l'être humain éprouve un besoin essentiel de vérité et que tout, dans l'environnement que nous avons modifié, en témoigne. Selon elle, « [i]l existe plusieurs chemins de la connaissance¹⁸²⁵ ».

¹⁸²³ Virginia Wolf, *To the Lighthouse*. [1927] Citation en exergue de *Oryx and Crake*. Celle-ci a cependant été supprimée de la traduction française.

¹⁸²⁴ « Still, as humans, we want truth. We are searchers. Our stories, our courthouses, our lives, contemporary anxieties and depressions are all searches full with this desire. Humans want truth the way water desires to be sea level and moves across the continent for the greater ocean. », Hogan, *The Woman Who Watches Over the World*, *op.cit.*, p. 15.

¹⁸²⁵ « There are different ways of knowledge », Linda Hogan dans « In Depth with Linda Hogan », *op.cit.*, 13'38.

Cette affirmation pourrait expliquer la multitude des représentations d'un savoir sur le monde dans les fictions de l'Anthropocène. En effet, les motifs de la crise environnementale y apparaissent à travers différents paradigmes, qu'ils soient scientifiques ou religieux ou qu'ils illustrent d'autres approches exclues par ces deux premières.

I. Ce que l'on connaît : un regard savant sur le monde

1) Le discours technoscientifique dans l'œuvre littéraire

Bien souvent dans nos œuvres, le rapport à l'environnement se construit d'après une approche du savoir basée sur le paradigme technoscientifique. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où les profondes modifications de l'*oïkos*, depuis la révolution industrielle, sont liées à l'avancée du progrès technique. Il paraît donc logique que nos œuvres invoquent la raison scientifique comme modèle d'appréhension et de compréhension du monde.

L'inclusion d'un discours scientifique au cœur de l'œuvre littéraire évoque l'approche épistémocritique qui consiste, selon Michel Pierssens, « devant un texte, à se poser la question des usages que fait ce dernier de ce qui relève des savoirs, parfois des sciences, au sens le plus élaboré de ce mot¹⁸²⁶ ». Lawrence Buell observe que cette approche dans une visée écocritique est assez récente. Il note que certains critiques ont résolument tenté d'appliquer une analyse scientifique au discours littéraire¹⁸²⁷. Ursula Heise remarque par exemple que les avancées de la recherche en biologie dans les années 1990 ont aidé à l'expansion du domaine de l'écocritique¹⁸²⁸. Parce que l'Anthropocène est étroitement lié au progrès technoscientifique, il semble que les œuvres littéraires peuvent difficilement se passer de la prise en charge d'un certain discours savant, et de ce fait qu'on ne puisse ignorer l'utilité de l'approche épistémocritique.

¹⁸²⁶ Michel Pierssens, « Éditorial », *Épistémocritique*, n°1, 1^{er} avril 2007. [En ligne] URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article110>, consulté le 21 avril 2016.

¹⁸²⁷ Il cite par exemple Joseph Meeker, *The Comedy of Survival* (1972) ou son successeur Joseph Carroll et le darwinisme littéraire évoqué précédemment (*Literary Darwinism*, 2004). Il affirme pourtant que cette vision n'a pas eu beaucoup d'adhérents, à cause de la difficulté « [...] d'appliquer une méthode et une théorie scientifiques au service d'une analyse littéraire en sciences humaines tout en évitant les pièges opposés du réductionnisme scientifique et de la "réduction humaniste" de la science comme construction culturelle » (« [...] to enlist scientific method and theory in the service of humanistic- literary analysis while avoiding the opposite pitfalls of scientific reductionism [...] and the "humanistic reduction" of science as cultural construct »), Lawrence Buell, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *op.cit.*, p. 91.

¹⁸²⁸ Ursula Heise, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *op.cit.*, p. 506.

L'analyse du discours savant dans les textes fictifs implique de s'interroger sur l'interaction entre les « deux cultures »¹⁸²⁹, c'est-à-dire les sciences et la littérature, particulièrement dans le cas des fictions de l'Anthropocène qui s'interrogent sur le monde comme environnement, domaine traité abondamment et plus traditionnellement par les sciences. Or, comme le remarque Anne-Gaëlle Weber, « [...] l'analyse des rapports entre les discours et les pratiques savants et littéraires a toujours comme préalable l'idée de la séparation des sciences et de la littérature et la nécessité de dépasser ou de nier cette séparation »¹⁸³⁰. Il semble donc important de proposer, à travers l'étude littéraire du discours savant dans les fictions de l'Anthropocène, un dépassement de cette séparation arbitraire. Selon Pierre Popovic la collaboration concrète de la science et de la littérature dans les œuvres contemporaines ne peut être évitée : « Radicalement et forcément opposée à l'idée d'une autonomie du littéraire que contredit le fait des textes, l'étude des relations intersémiotiques entre textes et savoirs ou entre littérature et sciences est un lieu très vivant de la recherche contemporaine »¹⁸³¹. Aussi Pierre Popovic affirme-t-il que les textes eux-mêmes faisant appel à un discours scientifique, il semble vain d'en enfermer l'interprétation dans un cloisonnement disciplinaire. La classique « autonomie du littéraire », dont le caractère hermétique est ici critiqué, ne se justifie pas dans une telle approche.

Si l'intérêt de concentrer momentanément l'analyse littéraire sur le discours scientifique est justifié, on peut aussi s'interroger sur l'aspect possiblement didactique de l'insertion par les auteurs d'un discours scientifique en littérature. Une telle analyse requiert un double niveau de lecture du *corpus* : il s'agit d'analyser d'une part le contenu scientifique des œuvres et sa légitimité en tant que tel (les informations données par le récit fictif sont-elles vraies ? sont-elles détaillées ?), mais aussi les modalités de sa présence et de son insertion dans le texte (comment et pourquoi le discours scientifique est-il présent dans la fiction ?).

Pour comprendre comment le discours scientifique s'insère dans l'œuvre littéraire, il est d'abord essentiel d'en observer le contenu. Celui-ci se manifeste de façon plus

¹⁸²⁹ Dans une conférence à Cambridge en 1959, Charles Percy Snow suggère que la vie intellectuelle du XX^e siècle se divise entre deux « cultures » séparées par un « gouffre d'incompréhension mutuelle » (« a gulf of mutual incomprehension » : d'un côté la littérature, et de l'autre les sciences Cf Charles Percy Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Londres et New York, Bentley House, 1959, p. 4.

¹⁸³⁰ Anne-Gaëlle Weber, « Préface. Éléments pour une histoire de la séparation des sciences et de la littérature », dans Anne-Gaëlle Weber (ed), *Belles lettres, science et littérature, Épistémocritique*, « Ouvrages en ligne », 2015, p. 5-13, p. 6. [En ligne] URL : <http://epistemocritique.org/spip.php?rubrique82&lang=fr>, consulté le 21 avril 2016.

¹⁸³¹ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *op.cit.*, p. 34-35.

conséquence dans récits de projection, notamment chez Houellebecq et Atwood¹⁸³². Cela n'est pas étonnant dans la mesure où ces œuvres abordent la question du trans-humanisme, qui porte des enjeux technoscientifiques importants¹⁸³³. Chez Houellebecq et Atwood, la science est maîtresse du progrès technique ainsi que de l'évolution humaine. Nous choisissons ici de nous arrêter sur deux exemples qui révèlent la teneur du discours scientifique chez ces auteurs : celui du clonage chez Houellebecq, et celui de la transplantation chez Atwood.

Le clonage chez Houellebecq

Chez Houellebecq, le discours scientifique, loin de s'introduire aisément dans le récit narratif, se démarque par sa difficulté d'accès pour les lecteurs qui n'auraient pas reçu une formation scientifique. Par exemple, l'annonce de la production prochaine du « premier véritable cyborg » par Miskiewicz (Savant) est accompagnée d'une contestation des techniques de clonage. Savant voudrait utiliser l'ADN comme simple conducteur plutôt que comme banque de données afin d'éviter l'embryogénèse, ce qui permettrait de fabriquer directement des adultes par reproduction des cellules. Le discours de Savant, bien qu'édulcoré par le prophète qui « lui avait demandé de dramatiser un petit peu son exposé¹⁸³⁴ », reste assez obscur, comme l'attestent ses réponses aux questions de Daniell :

En réponse à mes questions, Miskiewicz précisa qu'ils étaient dès à présent en mesure de réaliser la synthèse de l'ensemble des protéines et des phospholipides complexes impliqués dans le fonctionnement cellulaire ; qu'ils avaient pu également reproduire l'ensemble des organites, à l'exception, qu'il supposait très temporaire, de l'appareil de Golgi ; mais qu'ils se heurtaient à des difficultés imprévues dans la synthèse de la membrane plasmique, et qu'ils n'étaient donc pas encore capables de produire une cellule vivante fonctionnelle¹⁸³⁵.

Si les questions de Daniell ne sont pas détaillées dans la narration, les réponses de Savant, elles, sont minutieusement retranscrites à travers une longue phrase aux multiples propositions subordonnées qui fait appel à un vocabulaire biologique pointu. Cette longue réponse demande aux lecteurs un certain effort de concentration, à moins qu'ils ne soient véritablement familiers avec le lexique utilisé (« phospholipides complexes », « organites »,

¹⁸³² Nous verrons que le savoir sur le monde est souvent d'un autre type chez Volodine, Chevillard et Hogan.

¹⁸³³ Voir le chapitre 6.

¹⁸³⁴ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 240.

¹⁸³⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 243.

« appareil de Golgi », « membrane plasmique »). Aussi comprend-on que Savant ne se préoccupe pas de la clarté et de l'accessibilité de son message, tout comme le narrateur (Daniel1) et l'auteur (Houellebecq) choisissent de ne pas éclaircir ou de vulgariser ses propos mais de les retranscrire au moyen du discours indirect. Par ailleurs, les lecteurs peuvent être interpellés par l'explication toute scientifique du fait littéraire qu'est « le récit de vie » par Daniel24 :

Les trois lois de Pierce allaient mettre fin aux tentatives hasardeuses de downloading mémoriel par l'intermédiaire d'un support informatique au profit d'une part du transfert moléculaire direct, d'autre part de ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de *récit de vie*, initialement conçu comme un simple complément, une solution d'attente, mais qui allait, à la suite des travaux de Pierce, prendre une importance considérable¹⁸³⁶.

Après avoir brièvement défini le système logique des lois de Pierce, Daniel24 explique comment celles-ci aideraient à reproduire la personnalité des néo-humains. Le « récit de vie », qui constitue une pratique littéraire en soi, figure ici comme un outil permettant d'achever le processus de « downloading » de la personnalité. L'herméticité du discours est accrue par le caractère complexe de la syntaxe de cette longue phrase. Lors d'une intervention sur la difficulté d'opérer l'ambitieux transfert prévu par Savant, Daniel25 reprend les travaux de Pierce et notamment son idée « un brin insolente¹⁸³⁷ » selon laquelle l'adoption d'une technique moins complexe que celle envisagée par l'esprit (ici, celui de Savant) n'est que le reflet de « “[...] ce que nous pouvons faire de mieux, dans le monde réel, compte tenu de l'état effectif de nos connaissances¹⁸³⁸” ». On sent poindre chez le néo-humain une déception de voir que les connaissances effectives de l'homme ne lui ont pas permis d'accéder directement à une technique plus ambitieuse. Par ailleurs, le rationalisme du discours scientifique s'étend à toute notion. Les rêves, qui ne peuvent pas toujours être expliqués par la raison, sont définis par Daniel25 comme des « [...] productions spontanées de demi-formes mentales engendrées par l'entrelacement modifiable des éléments électroniques du réseau¹⁸³⁹ ». La définition entièrement scientifique qu'il en donne rejette complètement la lecture interprétative qui peut en être faite, notamment en littérature.

¹⁸³⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 27.

¹⁸³⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 246.

¹⁸³⁸ Houellebecq, *idem*.

¹⁸³⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 224.

La transplantation chez Atwood

De la même façon, la science et le progrès technique prennent une place importante chez Atwood. Il serait trop long de recenser les nombreuses innovations techniques évoquées dans la trilogie *MaddAddam* (telles que la création génétique des Enfants de Crake ou la possibilité d'être cryogénisé). Il est toutefois intéressant de s'arrêter sur l'exemple des transplantations. On pense notamment à l'évocation, dans le premier *opus*, du « projet porcon » (« pigoon project ») des Fermes BioIncs (OrganInc Farms), auquel participe le père de Jimmy en tant que génographe. Le projet, dont le nom scientifique est « *sus multiorganifer* », a pour objectif de « [...] produire une gamme d'organes humains irréprochables dans un modèle transgénique de porc knock-out¹⁸⁴⁰ ». La narration explique la technique qui permet de développer chez les porcs des organes pouvant servir à une greffe sur un corps humain. Ce projet constitue véritablement une transgression du naturel dans la mesure où il prévoit de modifier génétiquement les porcs : « [...] on travaillait à présent sur un porcon susceptible de développer cinq ou six reins à la fois, ce qui permettrait d'effectuer des prélèvements chez l'animal hôte¹⁸⁴¹ ». La possibilité d'une telle avancée technique et d'une telle utilisation des animaux rappelle la proximité de l'œuvre avec le genre de la science fiction¹⁸⁴². Mais les faits scientifiques évoqués sont bien réels, puisqu'on apprend dans un article de *National Geographic* de 2002 que l'exploitation génétique des porcs dans le but d'utiliser leurs organes pour les transplantations humaines a déjà lieu¹⁸⁴³. On comprend donc qu'Atwood, plutôt que d'imaginer ce que la science est capable de mettre en place, utilise des données déjà existantes dans un souci de vérité scientifique. Cela est confirmé par les « Remerciements » (« Acknowledgments ») de l'auteure où elle affirme que « [b]ien que *MaddAddam* soit une œuvre de fiction, le roman n'inclut aucune technologie ou bioforme qui

¹⁸⁴⁰ « The goal of the pigoon project was to grow an assortment of foolproof human tissue organs in a transgenic knockout pig host [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 22 (VO), p. 32 (VF).

¹⁸⁴¹ « [...] they were perfecting a pigoon that could grow five or six kidneys at a time. Such a host animal could be reaped of its extra kidneys [...] », Atwood, *idem*.

¹⁸⁴² Voir le chapitre 3.

¹⁸⁴³ Bijal P. Trivedi, « Cloned Pigs Modified for Use in Human Transplants », *National Geographic.com*, 3 Janvier 2002. [En ligne] URL : http://news.nationalgeographic.com/news/2002/01/0103_020103TVclonedpig.html, consulté le 21 avril 2016 ; Voir aussi Bernard Vanhove, « Utilisation du porc comme donneur d'organes et de tissus pour l'homme », dans *La Recherche médicale à l'aube: recherche médicale et modèle animal / Medical research at the dawn of the 21st century: medical research and animal models*, Issy-les-Moulineaux, Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, 2002, p. 41-46.

n'existe pas déjà ou qui ne soit pas en construction, ou qui ne soit pas possible en théorie¹⁸⁴⁴ ».

Documentation et supériorité du discours scientifique

Le discours scientifique, chez Houellebecq comme chez Atwood, apparaît comme un discours sérieux qui repose sur une solide documentation. Cela est attesté par les entretiens avec les auteurs qui nous renseignent sur leur volonté commune de procéder à une phase de documentation avant l'écriture. Atwood admet notamment être passionnée de sciences, comme l'ensemble de sa famille (son frère, par exemple, est neurophysiologiste) : « J'aime rester informée, je collecte des travaux que je trouve pertinents pour ce que je fais¹⁸⁴⁵ ». Elle dit consulter des experts sur des sujets pointus. Dans les remerciements du premier *opus*, le personnage *a priori* fictif (et virtuel) d'Alex le perroquet est présenté comme « l'un des sujets participant aux travaux du Dr Irène Pepperberg sur l'intelligence animale¹⁸⁴⁶ ». L'auteure fait également mention de l'aide apportée par son frère dans ses recherches sur « l'étude des hormones sexuelles chez des souris *in utero* et autres questions hermétiques¹⁸⁴⁷ », et remercie un certain nombre de biologistes¹⁸⁴⁸. Par ailleurs, elle confie avoir recours à la science populaire et aux réseaux sociaux :

¹⁸⁴⁴ « Although *MaddAddam* is a work of fiction, it does not include any technologies or biobeings that do not already exist, are not under construction, or are not possible in theory », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 393 (VO), p. 563 (VF).

¹⁸⁴⁵ « I like to keep up. I collect work that I think is pertinent to what I am doing », Scott Thill, « Margaret Atwood, *Speculative Fiction's Apocalyptic Optimist* », *op.cit.*

¹⁸⁴⁶ « [...] a participant in the animal-intelligence work of Dr. Irene Pepperberg [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 375 (VO), p. 393 (VF).

¹⁸⁴⁷ « [...] the study of sex hormones in unborn mice, and other arcana [...] », Atwood, *ibid.*, p. 376 (VO), p. 394 (VF).

¹⁸⁴⁸ Atwood prévient par ailleurs son lecteur qu'une liste exhaustive des experts à qui elle a fait appel se trouve sur le site www.oryxandcrake.com. Nous regrettons que l'adresse de ce site ne soit désormais plus valide. Atwood, *idem*.

Comment je trouve mes sources ? Il y a des magazines de science populaire très pratiques. Par populaire, je veux dire qu'il y a de belles illustrations, et que je n'ai pas besoin de faire des maths. Il y a par exemple *Scientific American* et *Discover* et *New Scientist*. Si j'ai vraiment besoin de savoir quelque chose, je demande à un expert du domaine. Parfois, je demande sur Twitter. Par exemple, j'ai demandé à Twitter : "Si tout le monde mourait, le méthane s'échappant des corps en décomposition affecterait-il l'atmosphère ?". La réponse est venue des experts. "Ce serait négligeable"¹⁸⁴⁹.

Aussi Atwood assume-t-elle la diversité de ses sources, dont le spectre s'étend des travaux d'experts à la science vulgarisée. Sa démarche révèle un véritable souci d'honnêteté intellectuelle et peut-être un certain projet pédagogique auquel pourrait faire écho, dans la fiction, celui de la mère de Jimmy. Celle-ci adopte un discours vulgarisé pour expliquer à son fils le fonctionnement des maladies : « [...] la maladie vous envahissait et changeait des trucs dans votre organisme. Elle vous réorganisait, cellule par cellule, et, du coup, les cellules tombaient malades¹⁸⁵⁰ ». Le ton employé par la mère de Jimmy, qui est microbiologiste, est didactique et tend à vulgariser, par l'emploi de termes génériques tels que « trucs », (« things »), un savoir inaccessible au garçon. Cette explicitation du savoir s'oppose à l'âpreté des descriptions observées précédemment.

Houellebecq, qui, de formation, est ingénieur en agronomie¹⁸⁵¹, affirme également se documenter avant d'écrire. À propos du roman *Les Particules élémentaires*, qui évoque notamment la théorie quantique, il témoigne de la difficulté du processus de documentation : « Oh, c'était terrible. Je me souviens d'ouvrages qui étaient si complexes que je relisais la même page trois fois de suite. C'est bien de faire un effort intellectuel parfois, mais je ne sais pas si je le referai¹⁸⁵² ». Malgré ces doutes, l'auteur semble bien s'être de nouveau documenté pour écrire *La Possibilité d'une île* :

¹⁸⁴⁹ « How do I find out the stuff? There's some very handy pop science magazines. By pop science, I mean they've got pretty pictures, and I don't have to do the math. Those would be *Scientific American* and *Discover* and *New Scientist*. If I really need to know something, I will ask an expert in the field. Sometimes I ask Twitter. For instance, I asked Twitter: If everybody in the world died, would the methane released by the decaying of their bodies affect the atmosphere? The answer came back from the experts. "Negligible." », Ed Finn, « An Interview With Margaret Atwood », *op.cit.*

¹⁸⁵⁰ « [...] a disease got into you and changed things inside you. It rearranged you, cell by cell, and that made the cells sick », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 21 (VO), p. 30 (VF).

¹⁸⁵¹ Il est diplômé de l'Institut national agronomique Paris-Grignon.

¹⁸⁵² « Oh, it was awful. I remember books that were so difficult that I would reread the same page three times over. It's not bad to make an intellectual effort sometimes, but I doubt I would do it again », Susannah Hunnewell, « Michel Houellebecq : The Art of Fiction No.2016 », *Paris Review*, n°194, Automne 2010. Notre traduction.

C'est vrai, je travaille beaucoup ce qui, dans mes livres, relève de la science. J'ai beaucoup lu sur le clonage, sur la fabrication d'un être humain à l'identique. Je pense qu'on pourra un jour créer directement un néo-humain adulte, c'est-à-dire de 18 ans, à partir du schéma fourni par l'ADN. Mais je m'interroge sur la reproduction de la personnalité, qui est encore hypothétique. C'est ça aussi qui m'intéresse chez les raéliens. Ils parlent de moins en moins des Elohim et de plus en plus de leurs projets scientifiques¹⁸⁵³.

La secte raélienne – qui apparaît comme le modèle de la secte des élohimites¹⁸⁵⁴ – est fondée en 1974 par Claude Vorilhon, dit Raël. Elle se caractérise, entre autres, par la revendication d'être en contact avec des extraterrestres (les « Elohim ») mais aussi et surtout par son encouragement des avancées technoscientifiques¹⁸⁵⁵. Houellebecq défend que son intérêt notoire pour la secte – dont il fait l'un des sujets principaux de *La Possibilité d'une île* – vient de l'attrait scientifique pour ces recherches. Dans cette citation, ses spéculations sur le clonage étant un calque du discours de Savant, on comprend que c'est la curiosité de l'auteur qui s'exprime cet attrait. Aussi comprend-on que le contenu scientifique chez Atwood et Houellebecq n'est en aucun cas imaginé : son insertion est pensée et documentée¹⁸⁵⁶.

Il faut également se demander ce que ce discours technoscientifique dans la fiction romanesque dit de la science. Chez Atwood il semble que celle-ci soit extrêmement valorisée. Elle s'impose comme une valeur supérieure. Selon Scott Thill, la science apparaît, dans ses œuvres, comme ce qui nous sauvera de l'impasse environnementale :

¹⁸⁵³ Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq: “Je suis un prophète amateur” », *op.cit.*

¹⁸⁵⁴ Nous y revenons dans la suite du chapitre.

¹⁸⁵⁵ En 2002, Brigitte Boisselier, responsable du programme Clonaid fondé par les Raéliens, annonce avoir procédé au premier clonage d'un être humain. Voir « Une secte annonce la naissance du premier clone humain », *Le Monde*, 27 décembre 2002.

¹⁸⁵⁶ On note que Chevillard, à l'inverse, s'affirme contre la démarche de documentation de l'écrivain : « Comme vous l'aurez compris, je ne me donne guère la peine de chercher de bons sujets qui nous concernent tous, de mener des enquêtes préalables sur le terrain, de réunir trois mètres cubes de documentation et de perdre douze kilos pour camper ensuite un personnage de freluquet en connaissance de cause [...] ». Florine Leplâtre, « Douze questions à Éric Chevillard », *op.cit.*. Selon lui, l'intérêt de l'œuvre littéraire réside dans l'écriture plutôt que dans la reprise de certains discours ou savoirs.

Que les humains subissent l'apocalypse génétique ou le déluge sans eau évoqués dans ses récents efforts de spéculation, ou qu'ils trouvent les moyens merveilleusement intelligents et pourtant simples d'empêcher une apocalypse environnementale que la plupart des scientifiques ont déjà annoncée, Atwood insinue que la science peut tous nous sauver¹⁸⁵⁷.

Selon le critique, la science incarne l'espoir dans des récits qui pourtant font une grande place au pessimisme. De ce fait, les avancées technoscientifiques ne sont pas tant présentées comme des débordements destructeurs que comme un moyen de communiquer avec son *oikos*, d'interagir avec lui.

Chez Houellebecq, ce n'est pas l'auteur lui-même mais plutôt les personnages qui affirment la supériorité des sciences techniques. Les néo-humains défendent particulièrement cette thèse. Daniel24 décide arbitrairement de couper quatre-vingt-dix pages du récit de Daniel1 parce qu'elles parlent de l'impuissance masculine comme trouble psychologique alors qu'il s'agit, selon lui, d'un trouble hormonal. Pour lui, ces pages « [...] ont été rendues complètement caduques par l'évolution scientifique¹⁸⁵⁸ ». En bon commentateur, Daniel24 précise en note de page qu'il inclut en annexe – à laquelle les lecteurs n'ont pas accès – une réflexion de Daniel3 sur le sujet. « L'erreur de jugement » de Daniel1, qui ne rend pas justice à la biologie et qui favorise une discipline des sciences humaines, est inacceptable pour Daniel24, à tel point qu'il décide d'en censurer le témoignage. L'aversion des néo-humains pour les sciences humaines et sociales est confirmée par Daniel25, qui voit dans la philosophie et la théologie des « divagations arbitraires d'esprits limités » : « Les productions technologiques de l'homme, par contre, pouvaient encore inspirer le respect : c'est dans ce domaine que l'homme avait donné le meilleur de lui-même¹⁸⁵⁹ [...] ». Aussi les néo-humains font-ils l'éloge des sciences et de la technologie en rejetant les autres disciplines. Il n'y a *a priori* pour eux de vérité que dans la rationalité des discours technoscientifiques¹⁸⁶⁰.

La référence au discours scientifique chez Atwood et Houellebecq est donc précise et rigoureuse. Elle traduit un goût de la science chez certains personnages autant que chez les auteurs. Mais celui-ci est toutefois relativisé. Comme l'observe Atwood :

¹⁸⁵⁷ « Whether humans experience the genetic apocalypse or waterless flood found in her latest speculative effort, or the fantastically clever but simple ways of forestalling an enviropocalypse most scientists have already priced into the market, Atwood suggests that science can save us all », Scott Thill, « Margaret Atwood, *Speculative Fiction's Apocalyptic Optimist* », *op.cit.*

¹⁸⁵⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 102.

¹⁸⁵⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 456.

¹⁸⁶⁰ Nous contestons cette interprétation dans le chapitre 10.

La science est un outil, et on invente des outils pour accomplir les choses qu'on veut. La question est comment ces outils sont utilisés par les gens. Un marteau n'est ni bon ni mauvais quand il est posé sur une table. Qui sont, ou que sont les êtres humains ? Que faisons-nous à nous-mêmes ? Quels outils pourrions-nous inventer ? Quels outils utilisons-nous imprudemment¹⁸⁶¹ ?

Cette description de l'ambiguïté de la science nous rappelle le *pharmakon* qui, en grec, peut désigner aussi bien le poison que le remède. Par exemple, Jean-François Chassay affirme à propos des manipulations génétiques que « [...] le meilleur peut cacher le pire, le pire peut cacher le meilleur. Ainsi, l'ambiguïté des manipulations génétiques est l'argument à la fois de leurs défenseurs et de leurs détracteurs¹⁸⁶² ». Car les sciences apparaissent véritablement comme le *pharmakon* de l'ère contemporaine : elles peuvent aussi bien détruire définitivement le lien déjà si abîmé entre l'homme et son *oikos* que le renforcer. Atwood est en effet bien consciente que nous pouvons user de cet outil de façon imprudente : « Nous utilisons nos moteurs, nos chaudières, et nos techniques de chauffage inconsciemment pour le moment. Nous gaspillons trop, et nous déversons trop de carbone dans l'atmosphère, ce que tout le monde sait déjà¹⁸⁶³ ». Si elle affirme la valeur positive en puissance des sciences, elle connaît aussi les effets néfastes et dangereux.

2) L'illustration des limites du progrès

Si le discours technoscientifique peut être inclus dans les œuvres littéraires pour en rappeler l'importance et la valeur positive, il peut également apparaître afin qu'en soient disséquées les déviations et les limites. Nous ne reviendrons pas sur l'avancée rapide du progrès technique et l'invasion du numérique comme symptômes d'un changement lié à la postmodernité¹⁸⁶⁴, ni sur les doutes éthiques que soulèvent les manipulations génétiques chez Atwood et Houellebecq¹⁸⁶⁵. Il nous semble important de nous interroger désormais sur la mise

¹⁸⁶¹ « Science is a tool, and we invent tools to do things we want. It's a question of how those tools are used by people. A hammer isn't good or bad when it is lying on the table. It's about who and what are human beings? What are we doing to ourselves? What tools could we invent? What tools are we using unwisely? », Scott Thill, « Margaret Atwood, Speculative Fiction's Apocalyptic Optimist », *op.cit.*

¹⁸⁶² Jean-François Chassay, *Imaginer la science*, *op.cit.*, p. 82.

¹⁸⁶³ « We're using our engines, furnaces and heating technology unwisely at the moment. We're just wasting too much, and dumping too much carbon into the atmosphere, which everyone already knows », Scott Thill, *idem*.

¹⁸⁶⁴ Voir le chapitre 1.

¹⁸⁶⁵ Voir le chapitre 6.

à distance d'une connaissance scientifique jugée dans certaines œuvres lacunaire et restreinte. Cette analyse s'ouvre aux autres œuvres du *corpus* qui refusent l'éloge des sciences et du progrès technique.

Cette distance se manifeste d'abord par une critique de l'omniprésence des technologies dans le monde contemporain qui peut donner l'impression d'une invasion. Au cœur des récits, l'informatique, le numérique, ou les ordinateurs, envahissent le monde au point de l'« informatiser » ou de l'« automatiser ». Dans *Oreille rouge*, le coucher de soleil auquel assiste Albert Moindre semble menacé d'automatisation : « Le grillon nocturne se fait entendre à l'instant précis où le soleil disparaît sous l'horizon. Bientôt en Afrique tout sera automatisé. L'obscurité lentement grimpe jusqu'aux étoiles sans que gémissent les marches du vieil escalier¹⁸⁶⁶ ». Cette assertion de la voix narrative selon laquelle « [b]ientôt en Afrique tout sera automatisé » frappe d'autant plus qu'elle s'insère dans la description romantique d'un coucher de soleil¹⁸⁶⁷. La lente et quotidienne descente du soleil sur le fleuve inspire – semble-t-il – la menace d'une automatisation¹⁸⁶⁸. À l'image d'un coucher de soleil automatisé chez Chevillard répond celle de la mer pixellisée chez Houellebecq. En effet, on lit l'étrange description de l'océan par Daniel24 : « Plus loin, pixellisant légèrement à la surface de l'écran, une surface boueuse, indistincte, que nous continuons à appeler la *mer*, et qui était autrefois la Méditerranée¹⁸⁶⁹ ». En fait, on comprend que Daniel24 n'est pas face à la mer mais plutôt à un écran d'ordinateur sur lequel s'affiche une image pixellisée de la mer, dénaturant alors complètement l'objet observé par un effet de calque de l'artificiel sur le naturel.

L'outil numérique est essentiel aux néo-humains dans la mesure où il constitue leur seul moyen de communication. Aussi leurs conversations sont-elles altérées par le numérique, qui s'invite dans le dialogue de façon aléatoire et codée. Les récits des néo-humains sont entrecoupés de chiffres qui n'ont pas de sens pour les lecteurs : « Il aurait fallu cesser. Cesser le jeu de l'intermédiation, le contact ; mais il était trop tard. 258, 129, 3727313, 11324410¹⁸⁷⁰ ». Ces séquences qui découpent le récit nous apparaissent comme l'indice d'une intrusion pernicieuse du numérique dans la vie quotidienne des néo-humains. Par ailleurs, la production abondante du dialogue numérisé entre les néo-humains produit du déchet sous une

¹⁸⁶⁶ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 115.

¹⁸⁶⁷ Sur l'héritage romantique du paysage dans les textes, voir le chapitre 9.

¹⁸⁶⁸ Notons la difficulté d'attribuer cette remarque, qui pourrait être celle de la voix narrative, d'Albert Moindre ou même de Chevillard.

¹⁸⁶⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 56.

¹⁸⁷⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 12.

forme numérique, car il reste de leurs conversations, même les plus anodines, une trace. Zygmunt Bauman, observant le stockage infini des mémoires artificielles, remarque que « [l']universelle fabrication de déchets, caractéristique de toute production moderne, a trouvé sa manifestation la plus spectaculaire possible dans cette insatiable soif d'information mise à nu grâce à la technologie de l'ordinateur¹⁸⁷¹ ». La thématique environnementale de la pollution ne serait donc pas évacuée chez Houellebecq, elle serait ironiquement « recyclée » sous une autre forme. Le déchet existe dans le futur, mais sous forme numérique et non plus physique, comme une masse intangible d'informations encombrant le monde post-humain. De ce fait, les journaux de Daniel²⁴ et Daniel²⁵, qui sont entièrement numérisés, sont également des déchets qui contribuent, des millénaires plus tard, à la pollution de la planète initiée par les êtres humains.

La même présence de l'informatique et du numérique est notable dans la trilogie d'Atwood. L'adolescence de Jimmy se déroule dans un espace essentiellement virtuel qui le coupe des véritables interactions humaines. Quand Glenn et Jimmy jouent pendant des heures sur leurs ordinateurs, la voix narrative précise qu'ils ne sont pas en face à face, mais dos-à-dos, transformant leur interaction réelle en interaction virtuelle¹⁸⁷².

L'invasion informatique et la prédominance du numérique sont telles qu'elles empiètent, à la manière d'un virus contagieux, sur l'homme. On peut alors analyser l'invasion du numérique comme une robotisation et une déshumanisation de l'humain, ce qui nous interroge sur les limites de la technique et du progrès scientifique. Christian Chelebourg interroge ce motif de « l'humain informatique », notant que « [...] la métaphore informatique [...] tend à dématérialiser le vivant ou plutôt à instituer, dans son approche ontologique, une porosité entre le réel et le virtuel, le naturel et l'artificiel¹⁸⁷³ ». Cette fusion ouvre, dans nos œuvres, une réflexion sur l'authenticité de l'être humain dans un environnement devenant entièrement artificiel et dénaturé.

Dans *Oryx and Crake*, on voit dans la réification du personnage de Snowman dont « les fichiers sont vides » (« the file folders are empty¹⁸⁷⁴ ») une forme de robotisation, le substantif « fichiers » (« file folders ») appartenant au champ lexical de l'informatique. Snowman, dont la mémoire post-traumatique est lacunaire, est comparé à une machine dysfonctionnelle en passe d'être remplacée par la nouvelle machine supposée infaillible que

¹⁸⁷¹ Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, op.cit., p. 53.

¹⁸⁷² Atwood, *OC*, op.cit., p. 77 (VO), p. 88 (VF).

¹⁸⁷³ Christian Chelebourg, *idem*.

¹⁸⁷⁴ Atwood, *OC*, op.cit., p. 151 (VO), p. 165 (VF).

sont les Enfants de Crake. Selon Crake, les humains ne sont que des machines cassées ou sous-performantes : « [...] de toute façon, on est des robots à hormones, simplement on est défectueux¹⁸⁷⁵ ».

Chez Houellebecq, ce sont évidemment les néo-humains qui incarnent la fusion entre le vivant et le numérique. Produits d'une « mutation logicielle¹⁸⁷⁶ », ils doivent être, selon un rapport anonyme (« *Prolégomènes à l'Édification de la Cité Centrale* »), « aussi prévisible[s] que le fonctionnement d'un réfrigérateur¹⁸⁷⁷ ». Réduits par cette comparaison à des appareils électroménagers, ils sont présentés comme des êtres programmables et prévisibles, plus proches de la machine que de l'humain¹⁸⁷⁸. Comme l'explique Daniel25, ces êtres sont pourtant imparfaits dans la mesure où ils sont un prototype d'une espèce à venir : « Nous étions nous-mêmes des êtres incomplets, des êtres de transition, dont la destinée était de préparer l'avènement d'un futur numérique¹⁸⁷⁹ ». On comprend donc que, placés dans un temps historique futur, les néo-humains sont le prolongement d'une certaine fusion contemporaine entre l'homme et la machine. Dans l'épilogue, Daniel25 analyse d'ailleurs avec finesse ce qui le différencie de son modèle, Daniel1, et de l'espèce humaine en général : « Comme eux, nous n'étions que des machines conscientes, mais, contrairement à eux, nous avons conscience de n'être que des machines¹⁸⁸⁰ ». Ce chiasme souligne que l'espèce humaine telle que nous la connaissons a déjà subi une robotisation dont elle est ignorante, et que cette ignorance est précisément ce qui sépare les humains des néo-humains. La science apparaît, à travers l'invasion du numérique et la robotisation de l'humain, comme une altération qui n'est pas souhaitable pour l'humain.

Alors, comment ne pas mettre en doute le progrès scientifique qui a outillé l'Anthropocène ? Alain Suberchicot rappelle à ce propos que les événements du XX^e siècle ont servi de mise en garde contre le pouvoir de la science : « [a]près Hiroshima et Nagasaki, sans oublier quelques fâcheuses expérimentations nucléaires dans l'Ouest des États-Unis, le crédit de la science était entièrement à reconstruire¹⁸⁸¹ ». Dans *Le Savant fou*, Hélène Machinal affirme à quel point

¹⁸⁷⁵ « And we're hormone robots anyway, only we're faulty ones », Atwood, *ibid.*, p. 166 (VO), p. 180 (VF).

¹⁸⁷⁶ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 225.

¹⁸⁷⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 451.

¹⁸⁷⁸ Une fois de plus s'affirme leur manque d'humanité. Voir le chapitre 6.

¹⁸⁷⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 225.

¹⁸⁸⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 469.

¹⁸⁸¹ Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, « Le monde nord-américain ; Histoire-Culture-Société », 2002, p. 13.

[...] la Seconde Guerre mondiale va marquer un tournant dans les modes d'appréhension de la science, car après les découvertes des camps et l'utilisation de la bombe nucléaire à des fins militaires, jamais plus science et savants ne pourront être perçus de la même manière. Émerge alors une réflexion éthique fondée sur les conséquences politiques et sociales d'un assujettissement de la science et des scientifiques aux pouvoirs militaires et économiques¹⁸⁸².

Ainsi le progrès scientifique et technologique montre-t-il ses limites lorsqu'il est utilisé contre ses créateurs, dévoilant le côté le plus néfaste du *pharmakon*.

Si nous avons déjà observé les déviances éthiques des transformations génétiques de l'homme dans la trilogie d'Atwood, il semble falloir mentionner les nombreuses modifications génétiques effectuées sur les animaux, et dont le caractère artificiel prend une dimension effrayante. Aussi pense-t-on à la conception par le laboratoire NeoAgriculture (NeoAgriculturals) de poulets transgéniques sans tête qui permettent de fournir de la viande au plus vite et qui transforment l'animal en monstre. Jimmy est horrifié par la vision d'un poulet sans tête : « Ce machin était un cauchemar¹⁸⁸³ ». La dénaturation des animaux au profit de la rentabilité économique trahit ici l'aspect excessif des avancées technoscientifiques¹⁸⁸⁴. Le cauchemar dans lequel Jimmy vit éveillé est en fait un monde où la science est outillée pour effectuer des expérimentations dont certaines paraissent inimaginables¹⁸⁸⁵.

On pense ainsi aux « lapins vert luminescent » (« luminous green rabbits¹⁸⁸⁶ ») ou aux nombreuses fusions animales telles que les « serprats » (« snats »), « [d]es rats pourvus de longues queues vertes recouvertes d'écailles et de crochets de crotale¹⁸⁸⁷ » ou les « malchatons » (« bobkittens ») dont les hommes ont perdu le contrôle : « De petits chiens disparurent des arrière-cours, des bébés de leur landaus ; des joggers de petite taille se retrouvèrent lacérés¹⁸⁸⁸ ». Si certaines créations génétiques peuvent être analysées comme une évolution « logique » de la société de consommation (les poulets sans tête, par exemple, illustrent l'obsession du rendement dans l'élevage industriel), d'autres expériences paraissent

¹⁸⁸² Hélène Machinal, « Introduction », dans Hélène Machinal (dir.), *Le Savant Fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 11-25, p. 19.

¹⁸⁸³ « The thing was a nightmare », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 202 (VO), p. 217 (VF).

¹⁸⁸⁴ Il confirme par ailleurs la cruauté des hommes envers les animaux. Voir le chapitre 1 et le chapitre 5.

¹⁸⁸⁵ Voir le chapitre 6, qui se limite toutefois aux modifications appliquées à l'espèce humaine.

¹⁸⁸⁶ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 96 (VO), p. 107 (VF).

¹⁸⁸⁷ « Rats with long green scaly tails and rattlesnake fangs », Atwood, *ibid.*, p.224 (VO), p.240 (VF).

¹⁸⁸⁸ « Small dogs went missing from backyards, babies from prams ; short joggers were mauled », Atwood, *ibid.*, p. 163 (VO), p. 177 (VF).

injustifiables. Ces fusions dérangent non seulement par leur caractère immoral, mais également par leur aspect terrifiant ou dangereux. Ainsi décrite, la science bascule dans un imaginaire cauchemardesque et inquiétant où l'ensemble des êtres et des choses devient le sujet d'une expérience : « Le monde représente aujourd'hui un vaste champ d'expériences incontrôlées [...] – et patauge à fond dans les conséquences imprévues¹⁸⁸⁹ ».

Les limites du progrès technoscientifique s'affirment donc par des motifs tels que l'invasion du numérique, la robotisation de l'être humain ou les dérives génétiques. Ces motifs montrent que l'utilisation des sciences traduit une telle puissance qu'elle en devient hors de contrôle, au moins sur un plan éthique, et qu'elle peut menacer l'équilibre de notre vie sur Terre. Monette Vacquin aborde l'aspect « monstrueux » de la science, particulièrement quand elle est liée aux expérimentations génétiques. Selon elle, celles-ci ont déjà dépassé un cadre moral nécessaire à un certain équilibre. Face à cette transgression, elle s'interroge : « [...] ne sommes-nous pas, dans le vaste mouvement de confusion qui conduit au clonage ou aux chimères, en train de scier la branche de l'arbre de la connaissance sur laquelle nous sommes assis¹⁸⁹⁰ ? ».

3) La figure du savant (fou ?)

L'aspect inquiétant de la science nous semble parfaitement illustré par la figure du savant. Sa représentation dans notre *corpus* est celle – somme toute stéréotypée – d'un génie insensible et incapable d'éprouver des sentiments humains. Elle s'incarne chez Houellebecq dans le personnage de Savant, dont le surnom a pour effet de typiser le personnage. Son véritable nom, Miskiewicz, est en effet abandonné au profit d'un surnom qui le décrit de façon explicite et littérale : Savant est celui qui *sait*. Ses interventions en public se caractérisent par un manque total de dynamisme : « [...] pas de clin d'œil au public ni de trait d'humour, pas non plus la moindre tentative de produire une émotion collective, sentimentale ou religieuse ; rien que le savoir à l'état brut¹⁸⁹¹ ». Aussi apparaît-il comme le stéréotype du génie scientifique absorbé par ses recherches, brillant mais incapable de communiquer avec le reste du monde¹⁸⁹². Il nous rappelle le chercheur Michel Djerzinski dans *Les particules*

¹⁸⁸⁹ « The whole world is now one vast uncontrolled experiment [...] – and the doctrine of unintended consequences is in full spate », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 228 (VO), p. 244 (VF).

¹⁸⁹⁰ Monette Vacquin, *Main basse sur les vivants*, *op.cit.*, p. 236.

¹⁸⁹¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 239.

¹⁸⁹² En cela, la figure du savant diffère de celle qu'observe Anne-Rachel Hermetet dans les polars et les thrillers. Selon elle, la figure du scientifique, dans ces fictions, permet de faire passer un « discours autorisé et informé »,

élémentaires, qui est affecté par une profonde dépression et manifeste un désintérêt absolu pour autrui. Lorsqu'il relate l'anecdote du vétéran qui conserve un flacon de terre du Vietnam¹⁸⁹³, l'évocation d'un tel traumatisme – qui pourrait susciter un émoi non seulement pour le public mais aussi chez Savant – n'a aucun effet sur celui-ci qui commente : « Entière et complète stupidité. La première chose que cet homme devrait faire, c'est prendre son flacon de terre du Vietnam et le balancer par la fenêtre¹⁸⁹⁴ ». L'absence de verbe dans la première phrase ainsi que l'emploi du substantif « stupidité » sont autant d'indices de son manque évident d'empathie. La réaction entièrement émotionnelle du vétéran n'a aucun sens aux yeux d'un neurologue rationnel.

Dans l'œuvre d'Atwood, les scientifiques des Compounds sont décrits comme des individus cartésiens et peu enclins à la créativité. Les employés des Fermes BioIncs sont présentés comme adeptes des phrases courtes dans la mesure où « [c]'était des scientifiques, voilà pourquoi, pas des littéraires¹⁸⁹⁵ ». La voix narrative formule ici – sans la contester¹⁸⁹⁶ – la récente dichotomie des « deux cultures » : les employés sont, selon la version originale, « numbers people » plutôt que des « word people », comme si nombres et lettres devaient nécessairement s'opposer. Or leur appartenance à la catégorie des « scientifiques » les prive visiblement de longues conversations. Cette justification extrêmement courte et assertive du laconisme des employés relève du stéréotype de la figure du savant. Si les scientifiques des Compounds parlent peu, c'est que leur langage est réservé à un lexique précis et pointu uniquement compréhensible par leurs pairs. Jean-François Chassay observe ce langage qui confrère au scientifique « [...] une supériorité et une autorité particulières *en raison même* de sa non-participation au langage commun¹⁸⁹⁷ ». L'incapacité à communiquer glisse, dans cette interprétation, du signe d'une inaptitude à celui d'un souci de distinction intellectuelle.

Dans l'ensemble de la trilogie, la figure du savant la plus éloquente est celle de Crake, qui se distingue des autres par ses capacités mentales exceptionnelles : « Crake était très intelligent – même dans le cercle du lycée de SentéGénic avec son superstock de génies

c'est-à-dire qu'ils sont le prétexte de l'insertion – parfois assez artificielle – d'un discours scientifique vulgarisé. Anne-Rachel Hermetet, « “[L]e crime se vend mieux que le réchauffement climatique” : thèmes, formes et enjeux des préoccupations environnementales dans le roman policier et le thriller européen », Colloque de la Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL), Université de Saarland, Sarrebruck, 10-13 juin 2014.

¹⁸⁹³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p.121. Voir aussi le chapitre 2, p. 131.

¹⁸⁹⁴ Houellebecq, *idem*.

¹⁸⁹⁵ « It was because they were numbers people, not word people. », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 25 (VO), p. 35 (VF).

¹⁸⁹⁶ On peut toutefois supposer que l'aspect radical et non argumenté de cette distinction soit déjà à comprendre comme sa dénonciation.

¹⁸⁹⁷ Jean-François Chassay, *Imaginer la science*, *op.cit.*, p. 11.

tangents et d'esprits universels, il n'eut aucun problème pour se placer largement au-dessus des meilleurs¹⁸⁹⁸ ». Mais comme Savant, ses compétences semblent le priver de sensibilité. Jimmy remarque que Glenn n'est pas affecté par les images violentes qu'ils visionnent sur internet : « [r]ien de ce qu'il voyait ne paraissait l'affecter d'une manière ou d'une autre, sauf ce qui le faisait rire¹⁸⁹⁹ ». Le rire de Glenn, qui est sa seule émotion visible, est inquiétant puisqu'il est déclenché face à des scènes violentes. Crake apparaît comme l'antagoniste de Jimmy qui, depuis son enfance « [...] avait déjà compris qu'il n'avait rien d'un scientifique¹⁹⁰⁰ ».

Les universités dans lesquelles les deux jeunes hommes sont envoyés sont d'ailleurs révélatrices de cette opposition. Crake étudie en effet au prestigieux et très scientifique Centre Watson-Crick, nommé en référence aux généticiens James Watson et au biologiste Francis Crick qui ont découvert la structure de l'ADN. Les savants qui y étudient sont conscients de leur associabilité, puisqu'ils renomment leur école le « Centre Asperger » (« Asperger's U », « [...] à cause du fort pourcentage de zozos de génie qui arpentaient ses couloirs, qui en vacillant, qui en sautillant. De semi-autistes, génétiquement parlant ; des individus focalisés sur une seule chose à la fois, avec des œillères, un degré marqué d'inadaptation sociale¹⁹⁰¹ [...] »). De son côté, Jimmy est envoyé à Martha-Graham, université très moyenne d'arts et de lettres. Chacun des deux personnages sert donc de faire-valoir¹⁹⁰² à l'autre : Crake souligne à quel point Jimmy est « littéraire », et Jimmy souligne à quel point Crake est « scientifique ». Cette distinction est chargée d'un jugement de valeur : l'université scientifique de Crake est prestigieuse quand celle de Jimmy est médiocre. On peut supposer que l'œuvre, et peut-être l'auteure, cherche à attirer l'attention sur la séparation arbitraire des « deux cultures » et l'attribution par une société corrompue d'une valeur positive à l'une et négative à l'autre. Lors d'une conversation entre les deux amis, Crake affirme que l'art – pour lequel il affiche un mépris certain – a le mérite de répondre à des fins biologiques. Il donne l'exemple des grenouilles femelles qui se placent dans des canalisations vides pour amplifier leurs signes vocaux afin de mieux séduire les grenouilles mâles. Pour lui, le seul intérêt de

¹⁸⁹⁸ « Crake was very smart – even in the world of HelthWyzer High, with its overstock of borderline geniuses and polymaths, he had no trouble floating at the top of the list », Atwood, *ibid.*, p. 76 (VO), p. 87 (VF).

¹⁸⁹⁹ « He didn't seem to be affected by anything he saw, one way or the other, except when he thought it was funny », Atwood, *ibid.*, p. 86 (VO), p. 98 (VF).

¹⁹⁰⁰ « «Jimmy already knew that he himself was not a number person. », Atwood, *ibid.*, p. 25 (VO), p. 35 (VF).

¹⁹⁰¹ « [...] because of the high percentage of brilliant weirdos that strolled and hopped and lurched through its corridors Demi-autistic, genetically speaking ; single-track tunnel-vision minds, a marked degree of social ineptitude [...] ». Atwood, *ibid.*, p. 193 (VO), p. 208 (VF).

¹⁹⁰² On pense au concept littéraire anglophone de « foil », un personnage qui permet de mettre en exergue les qualités d'un autre personnage, comme Sancho Panza pour Don Quichotte, par exemple.

cette modification du réel est de favoriser la reproduction de l'espèce : « [...] c'est ce que représente l'art pour les artistes [...]. Une canalisation vide. Un amplificateur. Un moyen d'essayer de tirer un coup¹⁹⁰³ ». Crake réduit donc l'art à une nécessité biologique primaire, réaffirmant ainsi la suprématie de la science, qui serait selon lui le but final – et la seule justification – de toute démarche artistique.

La figure du savant apparaît parfois à travers des descriptions physiques négatives. Le plus souvent, ces descriptions concernent des enseignants qui sont inclus dans la catégorie des savants. Par exemple, Jimmy se souvient avec mépris de son professeur de Sciences de la vie :

Le prof était un néoconservateur aux jambes en flanelle qui ne tenait pas la route, un exclu des jours grisants de l'euphorie légendaire du cybercommerce, au temps de la préhistoire. Il arborait une queue de cheval maigrichonne à la base de son crâne dégarni et une veste en skaï ; un clou en or ornait une narine de son nez bosselé aux pores dilatés [...]. De temps à autre, il leur servait une maxime éculée pimentée d'une ironie désabusée qui ne diminuait en rien le niveau d'ennui général¹⁹⁰⁴ [...].

Dans cette description, le professeur apparaît comme généralement dépassé (« néoconservateur », il vit « au temps de la préhistoire » et ne connaît pas le cybercommerce) et physiquement repoussant (on note des adjectifs péjoratifs ou participant à la construction d'une image négative tels que « maigrichonne », « dégarni », « bosselé », « dilatés »). Absolument dénué de compétences pédagogiques, ses cours suscitent un « ennui général » que son sarcasme n'arrange pas. Cette description n'est plus celle d'un génie mais d'un scientifique désabusé et ennuyeux. Or on lit dans *Oreille rouge* le portrait plus succinct mais assez identique d'un autre professeur : « [...] Oreille rouge a un petit sourire de mépris rétrospectif pour la serviette de cuir caramel, la blouse grise, l'eau de toilette éventée et la moustache misérable de monsieur Delmas¹⁹⁰⁵ ». On trouve de nombreux points communs entre le professeur de Chevillard et celui d'Atwood : les deux se caractérisent par un manque de goût vestimentaire (qui est justement dénoncé par l'insistance sur des détails tels que « la serviette de cuir caramel »), une apparence négligée (l'eau de toilette est « éventée » et la

¹⁹⁰³ « “So that's what art is, for the artist”, said Crake. “An empty drainpipe. An amplifier. A stab at getting laid” », Atwood, *ibid.*, p. 168 (VO), p. 182 (VF).

¹⁹⁰⁴ « The teacher had been a shambling neo-con reject from the heady days of the legendary dot.com bubble, back in prehistory. He'd had a stringy ponytail stuck to the back of his balding head, and a faux-leather jacket ; he'd worn a gold stud in his bumpy, porous old nose [...]. Once in a while he'd come out with some hoary maxim, served up with a wry irony that did nothing to reduce the boredom quotient [...] », Atwood, *ibid.*, p. 41-42 (VO), p. 52 (VF).

¹⁹⁰⁵ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 86.

moustache « misérable ») et une grande rigueur scientifique (Albert se souvient des « finasseries¹⁹⁰⁶ » du professeur, notamment en terme de lexique).

Ce portrait devient plus sévère encore quand la fiction fait du génie insensible un savant fou. Christian Chelebourg évoque en effet la figure, dans des œuvres contemporaines, d'un « Lucifer biologiste¹⁹⁰⁷ » à la soif de savoir et de pouvoir insatiable. Il explique la métaphore diabolique : « [a]u début du XXI^e, plus besoin de pacte avec le Diable : le scientifique a pris la place de l'ange déchu ; et à la faveur de cette métamorphose, son imprudente curiosité est devenue vulgaire avidité¹⁹⁰⁸ ». Hélène Machinal affirme rappelle que « [l]e savant fou s'inscrit dans une tradition très ancienne qui remonte à l'Antiquité et aux mythe de Prométhée¹⁹⁰⁹ ». Cette figure littéraire à la très longue généalogie est ravivée au XIX^e siècle avec le développement industriel et le sentiment d'un renouveau général. La figure de Frankenstein chez Mary Shelley devient d'ailleurs « une pierre d'angle dans la construction de la figure mythique du savant fou¹⁹¹⁰ ». Celui-ci est un savant caractérisé par une monomanie qui pourrait faire de lui un « fou ». Observant cette figure dans les fictions liées à l'environnement, Christian Chelebourg invoque Gaston Bachelard et le « complexe d'Hoffman » développé dans *La Psychanalyse du feu*, où il est question de « tenir une grande puissance sous un petit volume¹⁹¹¹ ».

Le versant obscur de cette figure est visible notamment chez Atwood, où les scientifiques des Compounds sont décrits par Ren comme des êtres destructeurs :

Les Compounds, c'était là que vivaient les gens des Corps – ces scientifiques et ces hommes d'affaires qui, au dire d'Adam Premier, détruisaient les anciennes Espèces, en fabriquant de nouvelles et travaillaient à la ruine du monde¹⁹¹² [...].

Cette description manichéenne des employés des Compounds les dépeint comme des êtres conscients de favoriser l'avènement de la fin du monde. Cette vision subjective – qui vient d'un individu vivant à l'extérieur des Compounds (bien que Ren y soit née) – est bien

¹⁹⁰⁶ Chevillard, *idem*.

¹⁹⁰⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 157.

¹⁹⁰⁸ Christian Chelebourg, *ibid.*, p. 161.

¹⁹⁰⁹ Hélène Machinal, « Introduction », dans Hélène Machinal (dir), *Le Savant Fou*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁹¹⁰ Hélène Machinal, *ibid.*, p. 14.

¹⁹¹¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2001, p. 139.

¹⁹¹² « Compounds were where the Corps people lived – all those scientists and business people Adam One said were destroying old Species and making new ones and ruining the world [...] », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 176 (VO), p. 213-214 (VF).

sûr à l'opposé du discours officiel des Compounds qui se présentent comme des lieux de renouveau où les avancées scientifiques constituent un espoir pour l'avenir. Dans *MaddAddam*, les anciens MaddAddamites voient Crake et ses pairs comme de « foutus mégalomanes¹⁹¹³ ». Observant le personnage de Crake chez Atwood, Jean-Paul Engélibert confirme que les « savants fous » « [...] témoignent d'un désir de maîtrise qui semble avoir traversé le XX^e siècle, mais ne s'exprime nulle part avec autant d'évidence que dans le passage à l'acte qu'autorisent les techniques de procréation artificielle apparues dans ses dernières années¹⁹¹⁴ ». Aussi le motif des manipulations génétiques chez Atwood permet-il de dessiner le portrait éloquent du savant fou. Dans cette description, la folie du savant n'est pas traduite par la perte d'une conscience ou d'un rationalisme mais plutôt son inverse, c'est-à-dire qu'elle se manifeste précisément à travers un rationalisme amoral et une jouissance dans l'expérimentation irresponsable des possibles.

On note cependant l'aspect très caricatural des personnages de savants dans nos œuvres. Il est même étonnant de constater que cette figure littéraire, vieille de plusieurs siècles, n'est pas renouvelée par la fiction contemporaine. Jean-Jacques Lecercle observe dans l'ère contemporaine un glissement du personnage du savant fou de la figure mythique vers l'archétype¹⁹¹⁵. Selon lui, « [l']archétype serait alors la dérélition d'un mythe, n'étant plus lié à une réalité historique, mais pure illusion et non plus allusion ; version appauvrie d'une narration glorieuse, il flotterait dans les limbes de l'histoire, au gré des modes idéologiques ; il se répèterait dans des versions de plus en plus pauvres et simplettes¹⁹¹⁶ [...] ». Or il semble que la figure du savant fou telle qu'elle est incarnée par Crake et les scientifiques des Compounds appartient à cette « version appauvrie » qui démontre les failles du savoir technoscientifique.

Bien qu'Atwood et Houellebecq aiment inclure les sciences techniques dans leurs récits, la figure littéraire du savant fou qui émerge de certaines de nos œuvres confirme une véritable mise à distance de la suprématie du discours technoscientifique. La fiction dessine par des moyens littéraires, notamment par la description, des personnages dont le génie et la

¹⁹¹³ « megalomaniac fuckers », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 140 (VO), p. 206 (VF). On remarque par ailleurs que la version originale est plus virulente que la traduction française.

¹⁹¹⁴ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 84.

¹⁹¹⁵ Il cite comme exemple le célèbre personnage de Frankenstein chez Mary Shelley, devenu, par association, la créature elle-même dans l'imaginaire collectif. Par ailleurs, il note que, dans l'imaginaire collectif, c'est un accès de folie qui a poussé le docteur à donner vie à sa créature, alors que sa folie apparaît plutôt comme une conséquence de l'expérience scientifique. Jean-Jacques Lecercle, « Généalogie de l'archétype du savant ou, ou : Le savant cosinus était-il fou ? », dans *Le Savant fou*, *op.cit.*, p. 28-43, p. 28.

¹⁹¹⁶ Jean-Jacques Lecercle, *idem*.

rigueur scientifique ne sont pas contestables, mais que l'ambition et l'isolement social rongent et corrompent. Par ces personnages, les œuvres qui imaginent les développements technoscientifiques les plus impensables nous disent qu'une telle approche est sans doute lacunaire et dangereuse. Les récits ne peuvent pas être mis en place, semble-t-il, sans une interrogation sur la valeur et la pertinence d'un tel savoir. C'est la fonction de l'insertion du discours technoscientifique dans les œuvres. Comme l'écrit Jean-François Chassay, aborder les sciences au moyen de la fiction permet d'expliquer celles-ci autant que de les accuser, d'« [...] en montrer les vérités ou les faussetés¹⁹¹⁷ ». C'est le moyen aussi de traduire la place qu'elles occupent dans la société :

La littérature ayant pour rôle et fonction d'exprimer les contradictions, les apories, le non-dit aussi bien que les évidences les plus monstrueuses du discours social, il semble naturel qu'elle rende compte de ce qui se dit, de ce qui se pense de la science au sein de la société¹⁹¹⁸.

Aussi la prise en charge du discours technoscientifique par le récit littéraire permet-elle de traduire, dans le cas des œuvres contemporaines, un sentiment plus général qui s'exprime en dehors de la fiction. En ce qui concerne nos œuvres, ce sentiment est celui d'une méfiance envers un progrès technique qui ne peut être dissocié des conséquences néfastes de l'Anthropocène.

De ce fait elles offrent moins un enseignement qu'une fenêtre ouverte sur le monde dans une approche synchronique. Bien que les récits s'emparent, dans ces exemples, d'un discours scientifique, ils n'en restent pas moins romanesques. C'est ce que soutient Jean-François Chassay qui désigne par « fictions scientifiques » des textes qui

[...] interrogent les possibilités et les effets de la connaissance scientifique à travers les états du langage, sa logique, ses contraintes, ses limites ; ils utilisent les développements de la recherche scientifique pour les besoins de l'intrigue romanesque. Leur objectif n'est pas didactique, il est romanesque¹⁹¹⁹.

La fiction pense donc *autrement* les enjeux du progrès technique : « En refusant le discours didactique tout en tablant sur l'imagination, la fiction apparaît comme un lieu

¹⁹¹⁷ Jean-François Chassay, *Imaginer la science, op.cit.*, p. 241.

¹⁹¹⁸ Jean-François Chassay, *ibid.*, p. 15.

¹⁹¹⁹ Jean-François Chassay, *ibid.*, p. 19.

privilegié pour penser certaines questions que les sciences (et particulièrement la génétique) soulèvent aujourd'hui dans le discours social¹⁹²⁰ ». Souvent, ces questions traduisent une méfiance qui pousse à croire que l'approche savante du monde n'est pas suffisante à sa compréhension dans une problématique écologique. Une fois encore, Jean-François Chassay confirme cette supposition : « Pour bien défendre la raison, il faut d'abord comprendre qu'elle n'a jamais suffi, ne suffit pas, et ne suffira jamais à l'humanité¹⁹²¹ ». Commentant *La Possibilité d'une île*, Céline Grenaud-Tostain suggère notamment que la religion, bien qu'affaiblie depuis le XX^e siècle, fait son retour dans une société où la confiance en la science est altérée : « Dieu est mort – Daniel 1 se perçoit comme “le Zarathoustra des classes moyennes” ; il ne reste que la foi dans une science minée par la futilité des hommes et par une volonté de puissance qu'un totalitarisme biologique a pervertie¹⁹²² ». La foi apparaît donc comme une alternative ou un complément à l'approche technoscientifique du savoir sur le monde.

II. Ce que l'on croit : dogmes et foi

La foi, comme la science, peut constituer un accès au monde, un regard permettant de le comprendre. Comme l'écrit Christian Chelebourg, « [l]e créationnisme apparaît à bien des égards comme un effort pour rétablir de la stabilité dans un monde biologique que Darwin a rendu inquiétant¹⁹²³ ». Nos œuvres illustrent donc l'intérêt pour la foi comme approche heuristique de l'écologie dans la mesure où les dogmes témoignent d'une tentative d'expliquer le monde et ses dérèglements. Certaines fictions envisagent l'apparition de nouvelles croyances, qu'elles s'organisent dans des groupes religieux officiels (souvent sectaires), comme c'est le cas dans *La Possibilité d'une île*, ou qu'elles lient entre eux les individus perdus comme cela apparaît chez Atwood ou dans *Sans l'orang-outan* de Chevillard.

La croyance sous toutes ses formes prend donc une place importante dans ces œuvres. Mais une fois de plus, en s'intéressant à la fois au discours religieux et à ce qui est dit à

¹⁹²⁰ Jean-François Chassay, *ibid.*, p. 112.

¹⁹²¹ Jean-François Chassay, *ibid.*, p. 113.

¹⁹²² Céline Grenaud-Tostain, « La plume et l'éprouvette ; Littérature et biotechnologies », *op.cit.*, p. 31.

¹⁹²³ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 205.

propos de la religion, il apparaît que les œuvres s'attachent essentiellement à en montrer les faiblesses et les lacunes.

1) Mise en doute de la religion

On peut d'abord s'interroger sur le lien qui existe entre la crise environnementale et la croyance. Il peut être en partie expliqué par le sentiment de culpabilité des hommes¹⁹²⁴. Analysant la présence du motif religieux dans les « écofictions », et s'appuyant sur les dogmes de l'Église catholique, Christian Chelebourg suggère en effet que la pollution peut être comprise comme une souillure, une dispersion du mal humain sur le monde innocent et sacré : « Ce que les réflexions de l'Église nous indiquent, c'est que polluer, pour l'imaginaire, revient à répandre dans l'environnement le mal qui est en l'homme, et, de ce fait, à menacer en retour l'avenir de celui-ci¹⁹²⁵ ». Selon cette interprétation, l'Anthropocène deviendrait un péché à grande échelle dont il serait nécessaire de se repentir. Dans *Oreille rouge*, la voix narrative commente une culpabilité que les hommes croient corriger par la prière, qui n'a pourtant aucun effet bénéfique sur un environnement définitivement saccagé :

Avec la christianisation et l'islamisation, chacun se croit quitte envers Dieu s'il fait ses prières quotidiennes et respecte les interdits, mais la nature est razzée, pillée, polluée. Les antilopes ont disparu. Il n'y a plus que des hyènes dans la savane, dont le rire forcé fait peine à entendre¹⁹²⁶.

L'acte de prière, qu'il soit chrétien ou musulman, est critiqué par la voix narrative. Il est présenté comme une hypocrisie : s'il peut débarrasser momentanément l'homme de sa culpabilité, il ne peut cependant pas rétablir l'équilibre environnemental.

C'est plutôt à travers une critique et une dénonciation qu'apparaissent généralement les croyances dans notre *corpus*. Si la fin du XX^e siècle a vu s'affaiblir la domination du paradigme technoscientifique¹⁹²⁷, il a auparavant été le témoin de la « mort de Dieu¹⁹²⁸ » prônée à l'issue d'un XIX^e siècle marqué par le rationalisme scientifique et une certaine

¹⁹²⁴ Voir le chapitre 1.

¹⁹²⁵ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁹²⁶ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 156.

¹⁹²⁷ Voir p. 420.

¹⁹²⁸ Nietzsche, *Le Gai savoir* [*Die fröhliche Wissenschaft, la gaya scienza*, 1882], dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993. L'un ne va pas d'ailleurs sans l'autre. On peut supposer que l'affirmation déicide de Nietzsche annonce en effet le remplacement de Dieu par l'humain lui-même, précisément à travers les techniques qu'il maîtrise.

méfiance envers le surnaturel¹⁹²⁹. L'héritage de ce courant déicide se manifeste, en littérature¹⁹³⁰ comme dans le reste de la culture, par une mise à distance des croyances religieuses.

Les œuvres du *corpus* installent le plus souvent leur récit dans cette tradition. Dans *People of the Whale*, le personnage désillusionné de Thomas vit dans « le monde soudain devenu profane » (« the suddenly unholy world¹⁹³¹ »). Il est profondément déçu par un Dieu en lequel il avait confiance avant de se rendre au Vietnam et d'être témoin de sa cruauté. Aussi se dit-il, devant une « rivière de sang », que « Dieu avait créé ceci, et quel genre de créature était ce dieu, et il avait d'abord peur, puis il était en colère, puis il n'était plus Thomas¹⁹³² ». Sa colère est dirigée contre la cruauté divine qui est responsable de sa confusion (il « n'est plus Thomas »). Il suppose que Dieu n'a créé l'*oikos* que pour que les humains le détruisent, « [q]u'il y ait des montagnes et qu'il y ait des armes pour les dévaster. Que les animaux parcourent la Terre et que les hommes les tuent¹⁹³³ ». Cette phrase évoque la création du monde dans la Bible. Si Thomas croit en Dieu, sa croyance est source de souffrance puisqu'elle le convainc que celui-ci l'a abandonné¹⁹³⁴.

Dans *La Possibilité d'une île*, Daniell qui est un personnage profondément désillusionné¹⁹³⁵, ne croit pas en Dieu : « J'avais si peu moi-même la nature d'un *croyant* que les croyances d'autrui m'étaient en réalité presque indifférentes¹⁹³⁶ [...] ». D'ailleurs, il ne rejoint pas le culte élohimate tant pour son dogme, dont il s'amuse pesamment¹⁹³⁷, que pour ses ambitions scientifiques et politiques. Le personnage explique le possible retour à la religion comme signifiant uniquement un retour à des traditions oppressives. Selon lui, la résistance de la religion musulmane en Occident alors que les autres religions déclinent est liée à l'oppression des femmes : « [d]e plus en plus nombreux étaient ceux, et surtout celles,

¹⁹²⁹ André Glucksmann relate les « trois morts de Dieu ». La première correspond à la mort du Christ pour la rédemption des péchés humains, la seconde est celle annoncée à la fin du XIX^e siècle et dont Nietzsche s'est fait le héraut, et enfin la troisième est une mort plus contemporaine incarnée par les intégrismes et une « fureur théologique » qui justifie toutes les violences. Alain Glucksmann, *La Troisième mort de Dieu*, Paris, Nil, 2000.

¹⁹³⁰ Tout un pan de la littérature du XX^e siècle traduit la méfiance ou le rejet du religieux, comme c'est le cas des mouvements du surréalisme ou de l'absurde.

¹⁹³¹ Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 250.

¹⁹³² « God created it and what kind of a creature was this god, and he was afraid at first, then he hated, and then he was no longer Thomas », Hogan, *ibid.*, p. 175.

¹⁹³³ « Let there be mountains and let there be weapons that devastate them. Let there be animals that roam earth and the men will kill them », Hogan, *idem*.

¹⁹³⁴ Cette déception de la foi trouve un écho chez l'auteure elle-même, qui affirme son scepticisme à l'égard de la foi : « [m]oi-même, je suis un échec de croyance » (« I, myself, am a failure at faith »). Hogan, *The Woman Who Watches Over the World*, *op.cit.*, p. 32.

¹⁹³⁵ Voir le chapitre 4.

¹⁹³⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 362.

¹⁹³⁷ Nous décrivons ce point dans la suite du développement.

qui rêvaient d'un retour à un système où les femmes étaient pudiques et soumises, et leur virginité préservée¹⁹³⁸ ». Le mépris du personnage pour la religion musulmane – qu'il est difficile de ne pas lier aux propos de son auteur¹⁹³⁹ – s'ouvre toutefois à toutes les religions, qu'il condamne à disparaître. Il remarque en effet « l'effondrement massif, d'une rapidité stupéfiante, des croyances religieuses traditionnelles¹⁹⁴⁰ » dans « l'histoire européenne des trente dernières années¹⁹⁴¹ ». Il explique ensuite comment la religion catholique a fondé, pendant longtemps, la base des règles de vie sociale, familiale, culturelle ou artistique de l'Europe, avant que ces fondements ne s'écroulent très rapidement :

Dans ces pays aujourd'hui plus personne ne croyait en Dieu, n'en tenait le moindre compte, ne se souvenait même d'avoir cru [...]. Les croyances spirituelles humaines étaient peut-être loin d'être ce bloc massif, solide, irréfutable qu'on se représente habituellement ; elles étaient peut-être au contraire ce qu'il y avait en l'homme de plus fugace, de plus fragile, de plus prompt à naître et à mourir¹⁹⁴².

Son analyse désinvestit les institutions religieuses de leur pouvoir (politique, social, individuel, mais ici surtout symbolique) sur le monde. Daniell invite à une relativisation du pouvoir religieux dans la mesure où il cacherait, derrière des allures solides de « roc », une fragilité absolue.

Le personnage de Crake incarne aussi une méfiance profonde à l'égard des cultes et des institutions religieuses. Il anticipe par exemple la violente réaction des « fanatismes religieux » après la diffusion de la pilule stérilisante JouissPlus : « Bien entendu, les fanatismes religieux allaient grincer des dents, étant donné que leur fonds de commerce c'était le malheur, le plaisir indéfiniment différé et la frustration sexuelle, mais ils ne pourraient pas résister longtemps¹⁹⁴³ ». Or Crake ne semble pas évoquer une minorité d'extrémistes religieux

¹⁹³⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 357.

¹⁹³⁹ Houellebecq est connu pour ses propos polémiques sur l'Islam (voir des articles tels que « Houellebecq et Plateforme : "La religion la plus con, c'est quand même l'Islam" », *Le Figaro.fr « Culture »*, 30 décembre 2014 ; ou « Houellebecq : "Je suis probablement islamophobe" », *Le Point « Culture »*, 7 septembre 2015.). Dans son roman *Soumission* (Paris, Flammarion, 2015), le récit fictif de la montée au pouvoir d'un gouvernement musulman en France a été vivement critiqué. Nous ne souhaitons pas insinuer que *La Possibilité d'une île* est un roman à thèse (l'inverse est démontré dans le chapitre suivant), mais il paraît nécessaire de souligner l'écho que donnent certains discours de Daniell aux propos publics de l'auteur (dont la sincérité est toujours difficile à affirmer), et inversement.

¹⁹⁴⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 354.

¹⁹⁴¹ Houellebecq, *idem.*

¹⁹⁴² Houellebecq, *idem.*

¹⁹⁴³ « Of course the crank religions wouldn't like it, in view of the fact that their raison d'être was based on misery, indefinitely deferred gratification, and sexual frustration, but they wouldn't be able to hold out long », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 295 (VO), p. 315 (VF).

mais bien l'ensemble des religions dont le dogmatisme formulerait nécessairement une forme de fanatisme. En tant que scientifique rationnel, il les voit comme une autre forme de maladie contagieuse à éviter à tout prix. Ainsi, quand Snowman croit entendre les Enfants de Crake prier, la possibilité que ces créatures soient enclines à la croyance est perçue comme un échec du rationalisme de Crake : « Est-ce un *Amen* ? Sûrement pas ! Pas après les précautions que Crake a prises, lui qui tenait énormément à préserver ces gens, à les protéger de toute contamination de ce genre¹⁹⁴⁴ ». L'emploi du terme de « contamination » montre bien que Crake assimile la religion à une infection. Snowman constate chez les Enfants un certain besoin de religion qui s'affirme dans l'attention solennelle qu'ils portent à ses récits génésiques : « Pour eux, c'est parole d'évangile¹⁹⁴⁵ ». Or Snowman sait qu'un tel intérêt pour une version religieuse de la création du monde est contraire aux convictions rationalistes de leur créateur : « Crake était contre la notion de Dieu, ou même de divinités quelles qu'elles soient, et serait sûrement écoeuré de sa déification progressive¹⁹⁴⁶ ». Paradoxalement, le groupe déiste des Jardiniers de Dieu rejette lui aussi les religions. Dans *The Year of the Flood*, le sermon d'Adam Premier datant du « Poisson d'Avril / An 14 » est sous-titré « *De la stupidité intrinsèque à toutes les religions*¹⁹⁴⁷ ». Adam Premier y présente les humains comme « les Idiots de Dieu », des êtres par essence lacunaires dont l'accès à la grandeur est irrémédiablement limité. Chez Volodine, si la religion n'est évoquée qu'à travers de courtes mentions, on note l'établissement d'un lien entre la religion et l'oppression. En effet, il est dit de la Reine Fier-Coutelas qu'elle est « [...] une tyranne en même temps qu' [...] une théophile¹⁹⁴⁸ ». Son goût pour le religieux est décrédibilisé, étant assimilé au goût de l'oppression.

Enfin, si nous remarquons la manifestation d'une méfiance générale envers les institutions religieuses dans nos œuvres, on note également dans certaines d'entre elles une mise à distance plus précise de la figure de Dieu. Dans la trilogie d'Atwood, celle-ci est ridiculisée quand Snowman, devant raconter des histoires totalement fictives aux Enfants de Crake, invoque le « Dieu du Baratin¹⁹⁴⁹ ». Dieu n'est plus alors une entité sacrée mais une

¹⁹⁴⁴ « Is that *Amen* ? Surely not ! Not after Crake's precautions, his insistence on keeping these people pure, free of all contamination of that kind », Atwood, *ibid.*, p. 360 (VO), p. 378 (VF).

¹⁹⁴⁵ « It's Gospel as far as they're concerned », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 264 (VO), p. 384 (VF).

¹⁹⁴⁶ « Crake was against the notion of God, or of gods of any kinds, and would surely be disgusted by the spectacle of his own gradual deification », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 104 (VO), p. 116 (VF).

¹⁹⁴⁷ « Of the Foolishness within all Religions. », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 233 (VO), p. 285 (VF).

¹⁹⁴⁸ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 84.

¹⁹⁴⁹ « God of Bullshit, fail me not », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 102 (VO), p. 114 (VF).

figure grotesque qui cautionne les mensonges, comme l'atteste l'emploi du terme familier « baratin¹⁹⁵⁰ ». On comprend que la religion est mise à mal par une dénaturation de la figure divine qui ne renvoie plus à une entité honorable mais à une définition malléable. Dans *Ouragan*, on observe la confusion du pasteur après qu'il a vu un autre personnage, Paul the Cripple, se faire dévorer par des alligators : « Comment est-ce possible ? Je ne sais plus, Seigneur, ce que Vous voulez. Tout est sens dessus dessous et Vous riez¹⁹⁵¹ ». Face à cette scène cruelle, l'homme d'église doute de la bonté de Dieu et croit entendre son rire cruel. Le récit dépeint l'image d'un Dieu cruel qui a abandonné les habitants de la Nouvelle Orléans.

Chez Houellebecq et Atwood, Dieu ne peut pas être cruel puisqu'il est mort. En effet, dans *La Possibilité d'une île*, le monde des néo-humains est marqué par une désillusion absolue en ce qui concerne l'existence de Dieu. Aussi Daniel²⁵ se désole-t-il, dans un moment de désarroi, de ne pouvoir croire en Dieu comme le faisaient les humains : « [...] je regretterai l'absence de Dieu, ou d'une entité du même ordre¹⁹⁵² [...] ». Marie²³ atteste également l'absence avérée de Dieu dans une strophe poétique :

*J'ai nettement vu Dieu
 Dans son inexistence
 Dans son néant précieux
 Et j'ai saisi ma chance¹⁹⁵³.*

Le deuxième sixain contredit le premier : si le « je » lyrique affirme d'abord avoir « nettement » vu Dieu, il précise ensuite que cette vision claire se caractérise surtout par son inexistence. La notion de Dieu, chez Houellebecq, reflète paradoxalement un « néant précieux ». En lieu et place de ce Dieu demeure un vide « précieux » et irremplaçable : la suite du poème fait d'ailleurs mention d'une potentielle « sortie du Vide¹⁹⁵⁴ », c'est-à-dire de la possibilité de ne plus subir cette présence par l'absence. Chez Houellebecq, Dieu se manifeste donc essentiellement par son absence notoire, bruyante et douloureuse, qui s'affirme comme la preuve qu'il était autrefois présent, mais qu'il a depuis disparu. Là où Daniel¹ manifeste un mépris total des religions, les néo-humains éprouvent une souffrance liée à la disparition de Dieu et, par extension, du religieux. Le constat de cette mort ne se fait pas sans souffrance.

¹⁹⁵⁰ Le terme « bullshit » utilisé dans la version originale est encore plus familier.

¹⁹⁵¹ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 103.

¹⁹⁵² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 473.

¹⁹⁵³ Houellebecq, *ibid.*, p. 201.

¹⁹⁵⁴ Houellebecq, *idem*.

Dans le premier *opus* de la trilogie d'Atwood, l'évidence de la mort divine s'affiche sur les inscriptions des aimants accrochés dans le bureau de Crake, l'une d'entre elles revendiquant que « [l]à où il y a Dieu, il n'y a pas d'homme¹⁹⁵⁵ ». Autrement dit, l'humain et la divinité ne sont pas compatibles et ne peuvent de ce fait cohabiter sur Terre. Dès lors, le monde dans lequel les personnages évoluent s'affirme comme un monde sans dieux. Si les Enfants de Crake croient naturellement en une divinité – ironiquement incarnée par le défunt Crake – leur désillusion est grande quand ils commencent à comprendre, à la fin de la trilogie, que celle-ci est littéralement morte. Dans *MaddAddam*, Blackbeard, le jeune Enfant de Crake, se rend au dôme de ParadéN et y découvre avec stupeur les corps de ses deux dieux, Oryx et Crake. Toby est témoin de son immense détresse :

Il tourne vers elle un visage effrayé. Elle sent en lui la chute brutale, le désastre, les dégâts. [...] “Mais c’est des os qui sentent mauvais, plein d’os qui sentent mauvais!”. Il se met à pleurer comme si son cœur allait se briser. [...] Qu’est-ce qu’elle peut dire ? Comment le consoler d’un tel chagrin¹⁹⁵⁶ ?

La version française ne traduit pas complètement le désarroi du jeune Blackbeard qui est d'autant plus choqué que les dieux qu'il adore sont réduits à « des os qui sentent mauvais ». Or la version originale comporte une phrase supplémentaire qui n'a pas été traduite : « “Oryx and Crake must be beautiful ! Like the stories ! They cannot be a smelly bone¹⁹⁵⁷ !” ». Cet ajout permet de comprendre la trop grande différence entre la représentation magnifiée d'Oryx et Crake dans les histoires racontées et celle – funeste et froide – à laquelle il est soudain confronté. Par ailleurs, la dernière phrase évoquant le « chagrin » de Blackbeard, est plus évocatrice en anglais : « How to comfort him ? In the face of this terminal sorrow¹⁹⁵⁸ ». Le groupe nominal « tristesse absolue » évoque une plus grande intensité que le substantif « chagrin » employé dans la traduction : à la vue des cadavres de ses dieux, le monde entier de Blackbeard – un monde dont la signification est entièrement basée sur les histoires de divinité d'Oryx et de Crake – s'effondre. Sa tristesse totale incarne la désillusion profonde dans laquelle ce monde sans Dieu fait basculer les personnages.

¹⁹⁵⁵ « Where God is, Man is not », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 301 (VO), p. 320 (VF).

¹⁹⁵⁶ « He turns his frightened face up to her : she can see the sudden fall, the crash, the damage. [...] “But they are a smelly bone, they are many smelly bones ! ” He begins to cry as if his heart will break. [...] What to say ? How to comfort him ? In the face of this terminal sorrow », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 356 (VO), p. 518 (VF).

¹⁹⁵⁷ « Oryx et Crake sont censés être magnifiques ! Comme dans les histoires ! Ils ne peuvent pas être un tas d'os qui sentent mauvais ! », Atwood, *idem*. Notre traduction.

¹⁹⁵⁸ « Comment le réconforter, au regard de cette tristesse absolue ? » Atwood, *idem*. Notre traduction.

2) Intertextualité, réécritures et caricatures

La mise à distance du religieux et des croyances divines par la fiction s'opère également par un jeu d'intertextualité et de réécritures. La réécriture concerne des canons religieux essentiellement bibliques et consiste souvent en une conservation syntaxique du texte de référence mais une déformation sémantique. Elle constitue parfois une parodie des textes religieux en ce qu'elles modifient la référence en en conservant toutefois le style.

Chez Houellebecq, la structure même du roman, notamment la numérotation des chapitres, peut être interprétée comme une parodie des textes bibliques. Céline Grenaud-Tostain observe que « Michel Houellebecq [...] choisit de parodier les repérages bibliques, avec une ironie amère et cinglante, en déclinant les chapitres de son roman de “Daniel 1,1” à “Daniel 1,28¹⁹⁵⁹” ». En effet, l'alternance de témoignages numérotés nous fait penser à celle des évangiles. Les chiffres ajoutés derrière le nom du narrateur correspondraient à des versets qui s'accumulent au fil du roman. Les narrateurs nous livreraient alors un témoignage sacré des temps contemporains et des temps futurs. Toutefois, ces évangiles ne concerneraient pas l'avènement de Dieu mais sa saillante absence. Cela est d'autant plus frappant que les titres de chapitre peuvent être une référence au « livre de Daniel » dans l'Ancien Testament. Or ce texte biblique explore – comme le roman de Houellebecq – l'avènement futur de l'apocalypse comme révélation. L'affirmation de Daniel²⁴, « Je crois en l'avènement des Futurs¹⁹⁶⁰ » semble reprendre le « *Credo* » liturgique. Par ailleurs, le livre de Daniel constitue, comme chez Houellebecq, un témoignage à transmettre au-delà du temps du récit : « Toi, Daniel, serre ces paroles et scelle le livre jusqu'au temps de la Fin¹⁹⁶¹ », lit-on dans le texte biblique. On croit voir dans cette nécessité de la transmission du témoignage la justification de l'existence des néo-humains, qui sont autant d'évangiles dupliqués¹⁹⁶². De plus, l'onomastique confirme la référence biblique : Daniel signifie en hébreu « Dieu est mon juge », référence ironique d'abord à cause du caractère impie de Daniel¹ et ensuite parce que Dieu est censé être mort.

Enfin, il nous semble possible d'interpréter certains extraits du roman comme des références bibliques. La répétition de la mystérieuse injonction « [c]raignez ma parole¹⁹⁶³ »

¹⁹⁵⁹ Céline Grenaud-Tostain, « La plume et l'éprouvette ; Littérature et biotechnologies », *op.cit.*, p. 31.

¹⁹⁶⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 79. Nous pensons ici au début du « *Credo* » : « Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de l'univers visible et invisible ».

¹⁹⁶¹ Daniel, 12, 4, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 1543.

¹⁹⁶² Nous analysons leur fonction de transmission dans le chapitre 10.

¹⁹⁶³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 14 et p. 15.

dans les premières pages du roman nous rappelle Isaïe, 66, 5 : « Écoutez la parole de Yahvé, vous qui tremblez à sa parole¹⁹⁶⁴ ». *La Possibilité d'une île* peut donc être analysé comme une réécriture partielle de la Bible qui permettrait une interrogation sur la pertinence de la notion même du divin. Il est intéressant de remarquer à la fois la mise à distance des croyances religieuses par l'auteur ainsi que par les personnages, et la profonde empreinte de la structure et du ton bibliques dans l'écriture de Houellebecq. Le récit de Daniel²⁵, par exemple, débute comme l'*incipit* du premier livre biblique : « Au commencement fut engendrée la Sœur suprême, qui est première¹⁹⁶⁵ ». La reprise de l'ouverture canonique de la Genèse ne laisse aucun doute sur l'intention référentielle de l'auteur, d'autant plus qu'elle est confirmée quand Daniel¹ raconte ses ébats amoureux avec Esther en suivant une chronologie similaire à celle du livre génésique : les marqueurs temporels tels que « [a]u soir du cinquième jour » et « [a]u matin du cinquième jour¹⁹⁶⁶ » peuvent rappeler les étapes de la construction du monde dans la Bible (Genèse,1).

La même réécriture de la Genèse s'opère dans la trilogie d'Atwood. Elle est rendue nécessaire par la naïveté des Enfants de Crake. Aussi Toby procède-t-elle à cette reprise à la lumière des événements eschatologiques récents : « Au commencement, vous viviez dans l'œuf. C'est là que Crake vous a faits¹⁹⁶⁷ ». On retrouve ici la formulation « Au commencement » (« In the beginning ») déjà observée chez Houellebecq, comme si les récits de projection se devaient d'inventer une nouvelle genèse dans un monde renouvelé par la catastrophe. Pour inventer une histoire satisfaisante, Toby utilise une formulation qui lui est familière : celle de la Bible. Mais en agissant ainsi, elle ne comprend pas qu'elle initie la genèse du monde post-apocalyptique, et donc une nouvelle religion.

De la même façon, le roman de Hogan, qui n'est pourtant pas une fiction de projection, propose une réécriture de la Genèse qui permet de décrire l'arrivée de Thomas au Vietnam :

¹⁹⁶⁴ Isaïe, 66, 5, *La Bible de Jérusalem*, op.cit., p. 1332.

¹⁹⁶⁵ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 424.

¹⁹⁶⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 189.

¹⁹⁶⁷ « In the beginning you lived inside the Egg », Atwood, *MA*, op.cit., p. 3 (VO), p. 17 (VF).

Au début, quand Thomas arriva, il pria le créateur avec du tabac. [...] Le firmament d'après la nouvelle compréhension du monde par Thomas : Et Dieu créa le bien et le mal. Dieu créa la loi de la jungle. Dans l'obscurité du néant, dieu créa l'eau et elle tomba du ciel et la terre fut pleine de flammes et de brouillards obscurs mélangés avec de la fumée noire et des jungles de beauté et des forêts dans lesquelles un homme pouvait être piégé. Il dit Qu'il soit, et il fût. Que les hommes existent, et l'ennemi apparût devant toi. Que la lumière soit et elle tomba du ciel avec une grande beauté et le pouvoir de tuer¹⁹⁶⁸.

Cet extrait est une réécriture du passage de la Création du monde par Yahvé. Des expressions telles que « l'obscurité du néant » ou « [q]ue la lumière soit » permettent d'affirmer le lien clair qui existe entre les deux textes. Cette réécriture évoque l'expérience insupportable de Thomas au Vietnam. La narration précise bien qu'il s'agit là de « la nouvelle façon dont Thomas comprend le monde » (« Thomas's new understanding of the world ») qui renverse complètement le sens de la Genèse : d'un récit de la Création, il devient un récit de la destruction. Quand la Genèse figure l'invitation au respect des créatures et des choses de ce monde, sa réécriture par Hogan établit le constat amer que cette invitation n'a pas été respectée et que l'humain utilise surtout son « pouvoir de tuer ».

L'héritage biblique s'affirme également dans l'œuvre d'Atwood. On y lit d'abord, dans un premier degré de lecture, des références explicites aux textes religieux. Par exemple, l'un des Enfants de Crake s'appelle Abraham¹⁹⁶⁹. Si la voix narrative précise qu'il s'agit d'une référence à Abraham Lincoln, on ne peut s'empêcher de penser qu'il existe, derrière ce choix onomastique, une référence à la figure patriarcale et fondatrice de l'Abraham biblique et coranique. Quand Snowman affirme aux Enfants de Crake que Crake se cachait dans un buisson au moment de la Création, la voix narrative fait une référence à l'épisode biblique du buisson ardent : « *À quoi ressemblait Crake ? Je n'ai pas pu le voir, il était dans un buisson. Un buisson ardent, pourquoi pas*¹⁹⁷⁰ ? ». La nuance entre le discours en italiques et en police régulière nous informe de la différence de narrateur : alors que Snowman invente auprès des Enfants de Crake qu'il n'a pas vu Crake caché dans un buisson, la voix narrative (est-ce la

¹⁹⁶⁸ « At first when Thomas arrived he prayed to the creator with tobacco. [...] The Firmament according to Thomas's new understanding of the world : And god created good and evil. God created jungle law. In the darkness of the void, god created water and it fell from the sky and the earth was full of fire and black mists mingling with black smoke and jungles of beauty and forests in which a man could be trapped. He said, Let there be and it was. Let there be man and there was the enemy standing right before you. Let there be light and it fell from the sky with great beauty and with the power to kill », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 174.

¹⁹⁶⁹ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 100 (VO), p. 112 (VF).

¹⁹⁷⁰ « *What did Crake look like ? I couldn't see him, he was in a bush. A burning bush, why not ?* », Atwood, *ibid.*, p. 359 (VO), p. 377 (VF).

voix intérieure de Snowman ?), moqueuse, explicite elle-même la référence biblique qui s'est imposée inconsciemment à l'esprit de Snowman. Le deuxième *opus* de la trilogie, qui se concentre en partie sur la secte des Jardiniers de Dieu, présente d'autres références explicites à des épisodes bibliques. On remarque par exemple dans la prière d'Adam Premier intitulée « *De la persécution* » la citation directe d'un extrait d'Isaïe (18, 6) : « “Tout est abandonné aux Rapaces des montagnes et aux Bêtes du pays pendant l'automne¹⁹⁷¹” ». Cette référence est rendue évidente dans notre édition par une note du traducteur en bas de page¹⁹⁷². Elle n'est cependant pas aussi explicite dans la version originale où les extraits scripturaux sont certes encadrés de guillemets, mais ne font pas l'objet d'une référence précise en note de bas de page¹⁹⁷³.

Outre ces références directement empruntées à la Bible, d'autres allusions plus subtiles apparaissent. Par exemple, Adam Premier affirme la nécessité d'un exode : « Nous sommes chassés d'un refuge à l'autre, nous sommes traqués et persécutés¹⁹⁷⁴ ». S'il parle du groupe des Jardiniers de Dieu, la persécution dont celui-ci est victime nous rappelle évidemment celle du peuple juif dans la Bible. Dans le chapitre « Festival des Arches », en référence au « Premier Déluge » pendant lequel se déroule l'épisode de l'Arche de Noé, Adam Premier évoque les réserves de la communauté, qu'il appelle des « Ararats¹⁹⁷⁵ ». Ce terme est un nom propre désignant la montagne sur laquelle l'Arche de Noé aurait finalement échoué. On comprend donc qu'il existe un système de référence scripturale dans la trilogie d'Atwood, notamment dans son deuxième *opus*. Cette intertextualité ne saurait être entièrement dévoilée que par un méticuleux travail sur la référence aux écritures bibliques dans la trilogie. On remarque notamment une mention non explicitée de l'Ecclésiaste dans un sermon d'Adam Premier : « Observez le lever et le coucher du Soleil, observez aussi les phases de la Lune, car pour chaque chose il y a une saison¹⁹⁷⁶ ». La dernière partie de cette phrase reprend

¹⁹⁷¹ « “They shall be left together unto the Fowls of the mountains, and to the Beasts of the Earth ; and the Fowls shall summer upon them, and all the Beasts of the Earth shall winter upon them” », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 373 (VO), p. 445 (VF).

¹⁹⁷² On compte ainsi six références en tout aux textes bibliques dans les notes de bas de page de la traduction française.

¹⁹⁷³ On peut supposer que cela est dû au fait que les citations bibliques sont plus pratiquées dans les cultures anglophones et protestantes, ce qui ne nécessite donc pas d'indiquer aussi clairement les sources.

¹⁹⁷⁴ « We are driven from one refuge to another, we are hounded and pursued », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 371 (VO), p. 443 (VF).

¹⁹⁷⁵ Atwood, *ibid.*, p. 107 (VO), p. 133 (VF).

¹⁹⁷⁶ « You must observe the risings of the Sun and the changings of the Moon, because to everything there is a season. », Atwood, *ibid.*, p. 195 (VO), p. 238 (VF).

l'Ecclesiaste, 3, 1 : « il y a un moment pour tout et un tout pour toute chose sous le ciel¹⁹⁷⁷ ». Les références bibliques chez Atwood sont donc intégrées au texte à un tel point qu'il devient difficile de les repérer. Outre ces références, *The Year of the Flood* présente, comme chez Houellebecq, une structure proche des textes religieux. En effet, chaque chapitre prend le nom d'une fête religieuse (par exemple, « Journée de la Création » ou « Fête d'Adam et de Tous les Primates »). Les lecteurs suivent donc un calendrier liturgique qui fait figurer des saints tels que Saint Euell ou Sainte Dian. Si la liturgie invoquée est nouvelle pour eux, elle n'en constitue pas moins une référence à une tradition liturgique.

Dans le cas des prières et des textes liturgiques des Jardiniers de Dieu, il est intéressant de remarquer que la réécriture des textes bibliques permet l'insertion d'un véritable discours sur la crise environnementale. Ces textes opèrent une rencontre entre la référence biblique et un discours anachronique sur les méfaits de l'Anthropocène. D'abord, les saints évoqués font référence à des personnalités réelles liées d'une façon ou d'une autre à des problématiques environnementales, qu'il s'agisse d'explorateurs (Euell Gibbons, Ernest Shackelton, Francis Crozier et Lawrence Oates, dont la plupart ont effectué des expéditions en Arctique), d'environnementalistes (l'éthologue Dian Fossey et la zoologiste et biologiste Rachel Carson) ou d'activistes (l'abolitionniste féministe Sojourner Truth¹⁹⁷⁸). La liturgie des Jardiniers de Dieu est donc exclusivement consacrée à l'adoration des protecteurs de l'environnement. En ce sens, la secte propose une réécriture totale de la religion chrétienne à la lumière des enjeux écologiques contemporains. Le poème qui sert d'exergue au roman est un exemple parfait de cette réécriture. Celui-ci, intitulé « Extrait du *Livre de cantiques des Jardiniers de Dieu* » (« *The God's Garderners Oral Hymnbook* »), est une référence au « Cantique des Cantiques ». Son contenu montre la référence évidente à l'épisode génésique de la Chute d'Adam et Ève :

¹⁹⁷⁷ Ecclesiaste, 3, 1 : *La Bible de Jérusalem, op.cit.*, p.1092. La traduction de l'Ecclesiaste en anglais est, elle, tout à fait identique à la citation d'Atwood : « To every thing there is a season ».

¹⁹⁷⁸ Nous expliquons le lien entre l'environnement et l'esclavage dans le chapitre 4, et celui avec le féminisme dans le chapitre 8.

*Qui donc cultive le Jardin,
Le Jardin jadis si vert ?*

*C'était le plus beau Jardin
Que l'on ait jamais vu !*

*Là les Créatures de Dieu
Nageaient, volaient, jouaient,*

*Mais les avides Exploiteurs
Toutes les ont tuées.*

*Et les Arbres qui fleurissaient,
Et leurs fruits sains nous donnaient,*

*Furent par vagues ensablés
Racines, ramées et feuillées.*

*Et les Eaux étincelantes
En boue et vase transformées,*

*Et des Oiseaux aux plumes vives
Le chœur allègre a cessé.*

*Ô Jardin, ô mon Jardin,
Pour toujours je te pleurerai*

*Jusqu'au jour où les Jardiniers
Ta vie auront restaurée¹⁹⁷⁹.*

Le poème construit une dichotomie entre le lexique positif de la nature liée à la beauté (« beau Jardin », « Eaux étincelantes »), au dynamisme (« les Créatures de Dieu / Nageaient, volaient, jouaient ») et à la vie (« fruits sains », « plumes vives », « chœur allègre ») ; et celui de la destruction (« tuées »), de l'enlissement (« ensablés », « boue », « vase ») et du deuil (« je te pleurerai¹⁹⁸⁰ »). Cette destruction regrettée par le « je » lyrique est causée par les « avides Exploiteurs ». On devine que cette métaphore d'êtres qui menacent la survie des « Arbres », des « Eaux » et des « Oiseaux » est celle de l'espèce humaine. Le poème se termine cependant par la mention optimiste de l'avènement non pas de Dieu, mais des « Jardiniers » qui auront

¹⁹⁷⁹ « Who is it tends the Garden, / The Garden oh so green ? / 'Twas once the finest Garden/ That ever has been seen. / And in it God's dear Creatures/ Did swim and fly and play ; / But then came greedy Spoilers,/ And killed them all away./ And all the Trees that flourished/ And gave us wholesome fruit,/ By waves of sand are buried,/ Both leaf and branch and root./ And all the shining Water/ Is turned to slime and mire,/ And all the feathered Birds so bright/ Have ceased their joyful choir./ Oh Garden, oh my Garden,/ I'll mourn forevermore/ Until the Gardners arise,/ And you to Life restore », Atwood, *ibid.*, exergue (VO), p. 9 (VF).

¹⁹⁸⁰ Les remarques sont les mêmes pour la version originale.

pour tâche de « restaurer » le Jardin pillé par les Exploiteurs. Dans cette version, Dieu perd donc son rôle de sauveur et se voit remplacé par des êtres dont la fonction sera exclusivement de rétablir l'ordre du Jardin. Les éléments naturels et les êtres vivants sont personnalisés par l'emploi de majuscules, ce qui les personnifie et les sacralise, rendant plus cruel leur anéantissement par les Exploiteurs. Au lieu d'Adam et Ève, ce sont les « Exploiteurs » qui sont responsables de la transformation du paradis édénique en un enfer terrestre. On comprend que la réécriture de l'épisode génésique est influencée par la crise environnementale, la véritable Chute apparaissant comme la destruction de l'*oikos* par les êtres humains. De la même façon, on croit lire dans la prière des Jardiniers de Dieu une référence au *Pater Noster* chrétien :

Pardonnons aux tueurs de l'Éléphant et aux exterminateurs du Tigre ;
et aussi à ceux qui ont massacré l'Ours pour sa vésicule biliaire, le
Requin pour son cartilage et le Rhinocéros pour sa corne. Puissions-
nous leur pardonner en toute liberté et espérer que Dieu nous
pardonnera, Lui qui tient au creux de Sa main notre Cosmos si fragile
et le protège de Son Amour éternel¹⁹⁸¹.

L'emploi d'un discours injonctif, dénoté par l'impératif, nous permet d'établir un lien entre cette prière et la deuxième partie du *Pater Noster* : « Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour / Pardonne-nous nos offenses / Comme nous pardonnons aussi / À ceux qui nous ont offensés ». Les deux textes se rejoignent en ce qu'ils formulent une injonction au pardon. On retrouve par ailleurs la structure syntaxique du *Pater Noster* dans l'emploi du pronom personnel suivi du pronom relatif « ceux qui » (« those who »). Cependant, cette réécriture est considérablement enrichie par une liste très explicite des forfaits humains. Cette version introduit dans le *Pater Noster* traditionnel les actes de cruauté humaine envers les autres êtres vivants. Aussi est-il question des « tueurs de l'Éléphant », des « exterminateurs du Tigre », ou de « ceux qui ont massacré l'Ours ». Enfin, l'issue doxologique imaginée par Atwood fait référence au « Cosmos si fragile », ce qui constitue une référence plus récente que la Bible n'évoque pas. Aussi la prière est-elle alourdie par une accumulation de fautes à avouer. Cette transformation considérable de la prière originale montre à quel point le monde contemporain est affecté par la crise environnementale.

¹⁹⁸¹ « Let us forgive the killers of the Elephant, and the exterminators of the Tiger ; and those who slaughtered the Bear for its gall bladder, and the Shark for its cartilage, and the Rhinoceros for its horn. May we forgive them freely, as we may hope to be forgiven by God who holds our frail Cosmos in His hand, and keeps it safe through His endless Love », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 509 (VO), p. 595 (VF).

Enfin, on trouve dans *Nos animaux préférés* une référence semi-explicite au passage de la crucifixion de Jésus dans le troisième « Shagga du ciel péniblement infini » où des martyrs s'agitent « [...] pour éviter le souvenir des coulures atroces sur les clous et pour ne pas frôler les clous qui hérissaient la poutre¹⁹⁸² ». Bien qu'on ne sache pas qui sont ces martyrs, ni même s'ils sont humains (car il est fait mention de leurs ailes), la référence aux clous et à la poutre nous permet de supposer une référence biblique.

La plupart du temps, l'insertion des références religieuses n'est pas brute : elle est travaillée à la fois pour expliciter une mise en doute de la foi et des dogmes, et pour insérer les préoccupations contemporaines liées à l'environnement. La référence religieuse, dans nos œuvres, s'opère donc à travers sa réécriture. Comme les textes bibliques, elle raconte la présence des humains au monde, mais cette fois-ci dans la problématique de la crise environnementale.

Les nouveaux cultes

Enfin, la référence religieuse se fait caricaturale lorsque les œuvres imaginent de nouvelles religions. Dans *La Possibilité d'une île*, la secte des élohimites est une caricature de la secte raélienne. Houellebecq explique que les raéliens représentent pour lui la secte « la plus intelligente » sur laquelle il se soit documenté. Elle est selon lui « [...] adaptée aux temps modernes, à la civilisation des loisirs, elle n'impose aucune contrainte morale et surtout elle promet l'immortalité¹⁹⁸³ ». Par ailleurs, l'idéal d'immortalité qu'affirme poursuivre la secte raélienne est mené à terme par les élohimites : l'existence des néo-humains en est la preuve. Dans le roman, le succès rencontré par la secte alors que les autres institutions religieuses sont en déclin¹⁹⁸⁴ pourrait donner l'impression que l'œuvre veut prouver la pertinence d'un tel culte¹⁹⁸⁵.

¹⁹⁸² Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 93.

¹⁹⁸³ Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq : "Je suis un prophète amateur" », *op.cit.* Toutefois, on ne sait pas si la fascination de l'auteur pour la secte raélienne est réelle ou si son discours est complètement ironique.

¹⁹⁸⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 354.

¹⁹⁸⁵ Une fois de plus, on ne saurait affirmer la position de l'auteur sur le sujet. Dans un entretien pour un site chrétien, Houellebecq justifie d'une part son agnosticisme par sa formation scientifique (« [...] je ne me définis plus comme athée. Je suis devenu agnostique, le mot est plus juste »), et affirme d'autre part sa conviction que les religions sont essentielles au fonctionnement de la société : « Oui, la religion aide beaucoup à faire société. [...] je crois au retour du religieux ». Ces affirmations apparaissent en opposition avec l'athéisme de Daniell et sa conviction de l'inutilité des religions, qu'il partage avec les néo-humains. On ne sait donc pas si Houellebecq tient ce discours pour se moquer ou s'adapter à l'audience du site chrétien *LaVie.fr* ou s'il est sincère, dans quel cas le roman serait la formulation d'un discours opposé à ses convictions. Marie Chaudey et

Cependant, l'écriture romanesque tend à ridiculiser la secte des élohimites, ou du moins à la décrédibiliser en tant qu'institution. Daniell décrit que la secte fonctionne « comme une petite entreprise¹⁹⁸⁶ » avec un souci de rentabilité. On voit dans cette remarque la critique des intérêts capitalistes de la secte. Ses divinités, les Elohim, aiment l'argent et les jacuzzis, sont présentés comme cupides et adeptes de la société de consommation et des loisirs, ce qui paraît inadéquate avec des entités sacrées¹⁹⁸⁷. La mise au jour de leurs désirs prosaïques a pour effet de les désacraliser. Daniell remarque d'ailleurs le manque de retenue des membres de la secte, comme Flic qui a l'air « [...] d'un cadre d'entreprise – disons d'un directeur des relations humaines – ou d'un fonctionnaire chargé de la distribution des subventions à l'agriculture en zone de haute montagne ; rien en lui n'évoquait le mysticisme, ni même la simple religiosité¹⁹⁸⁸ ». En le comparant à un homme d'affaire, il le prive de toute crédibilité en tant que fidèle du culte.

Dans un premier temps, Daniell n'est pas convaincu de la crédibilité de la secte. Lors de sa première rencontre avec Patrick et sa femme, il se dit d'ailleurs qu'il « n'avai[t] jamais entendu parler de ces conneries¹⁹⁸⁹ ». Les membres du culte ne sont pas pour lui des « saints » mais « les très sains¹⁹⁹⁰ » parce qu'ils prônent la bonne santé. Le jeu sur l'homonymie semble traduire l'amusement de Daniell. Celui-ci remarque également que la sexualité prônée par le culte est « préraphaélite option gros seins¹⁹⁹¹ », ce qui ne fait qu'aggraver le portrait peu sérieux qu'il peint d'une communauté religieuse lubrique et superficielle. Aussi la secte des élohimites apparaît-elle, à travers le jugement moqueur de Daniell, comme une parodie des cultes contemporains, qu'il s'agisse des sectes ou des grandes institutions religieuses.

De la même façon, de nouvelles organisations religieuses apparaissent dans la trilogie d'Atwood. Dans le temps « pré-apocalyptique » de Jimmy – qui est déjà un temps futur –, certains cultes naissent en réaction aux grandes modifications de l'*oikos*. C'est le cas de la secte des Jardiniers de Dieu et de celle de PetrOleum. L'apparition de cette dernière est longuement narrée dans le troisième *opus* de la trilogie. Zeb raconte que son père, le Révérend

Jean-Pierre Denis, « Michel Houellebecq : “Je ne suis plus athée” », *LaVie.fr*, 27 janvier 2015. [En ligne] URL : http://www.lavie.fr/culture/livres/michel-houellebecq-je-ne-suis-plus-athee-27-01-2015-59984_30.php, consulté le 21 avril 2016.

¹⁹⁸⁶ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 406.

¹⁹⁸⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 111.

¹⁹⁸⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 366.

¹⁹⁸⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 111.

¹⁹⁹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 118.

¹⁹⁹¹ Houellebecq, *idem*.

(« The Rev »), « avait son propre culte bien à lui¹⁹⁹² », appelé « L'Église de PetrOleum » (« The Church of PetrOleum »). Celle-ci, affiliée à la religion obscure des « PetroBaptistes » (« PetroBaptists »), a été érigée dans le but ultime de faire du profit : « Le Révérend avait mis au point une théologie pour l'aider à rafler du fric¹⁹⁹³ ». Le lexique familier de Zeb révèle son mépris pour l'entreprise de son père. Celle-ci se base sur la religion chrétienne. C'est notamment la figure biblique de Saint Pierre qui l'inspire, car le Révérend rapproche la pierre de la roche, et donc du pétrole issu de son huile. Le pétrole est, selon lui, une denrée naturelle qu'il est essentiel de préserver car les écritures en font mention :

“Ainsi donc, mes amis, ce vers ne parle pas seulement de saint Pierre : c'est une prophétie, une vision de l'âge du Pétrole, et la preuve, mes amis [...] est sous vos yeux, car regardez ! Qu'y a-t-il de plus précieux pour nous aujourd'hui que le pétrole¹⁹⁹⁴ ? ”

Zeb commente les propos du Révérend pour affirmer son dégoût : « Pas à dire, ce foutu fumier était fort¹⁹⁹⁵ ». Il est hostile à ce culte qui défend, dans un climat d'urgence environnementale absolue, l'exploitation d'une énergie fossile particulièrement polluante. Les membres de l'Eglise de PetrOleum louent en effet le pétrole :

Ils remerciaient Dieu le Père tout-puissant d'avoir béni le monde avec les gaz de pot d'échappement et les produits toxiques, et ils levaient les yeux au ciel comme si l'essence venait du Paradis. Ils étaient d'une piété d'enfer¹⁹⁹⁶.

Alors que la plupart des humains sont conscients des conséquences inquiétantes de l'Anthropocène (« [...] les ressources en pétrole accessible commençaient à se faire rare, [...] les prix explosaient et [...] le désespoir s'emparait des plèbezones¹⁹⁹⁷ »), cette louange d'une énergie polluante paraît obscène. L'affirmation finale selon laquelle les fidèles montrent « une piété d'enfer » traduit parfaitement le paradoxe qu'ils incarnent : leur foi est aussi importante

¹⁹⁹² « The Rev had his very own cult. », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 111 (VO), p. 163 (VF).

¹⁹⁹³ « The Rev had nailed together a theology to help him rake in the cash », Atwood, *ibid.*, p. 112 (VO), p. 165 (VF).

¹⁹⁹⁴ « “So this verse, dear friends, is not only about Saint Peter : it is a prophecy, a vision of the Age of Oil, and the proof, dear friends, is right before your eyes, because look ! What is more valued by us today than oil” ? », Atwood, *ibid.*, p. 112 (VO), p. 165 (VF).

¹⁹⁹⁵ « You have to give it to the rancid bugger », Atwood, *idem*. La version originale, qu'on pourrait traduire par « Pas à dire, ce salaud pourri était fort », nous paraît plus virulente.

¹⁹⁹⁶ « They'd thank the Almighty for blessing the world with fumes and toxins, cast their eyes upwards as if gasoline came from heaven, look pious as hell », Atwood, *ibid.*, p. 111 (VO), p. 164 (VF).

¹⁹⁹⁷ « [...] the time accessible oil became scarce and the price shot up and desperation among the plebees set in », Atwood, *idem*.

(« d'enfer » / « as hell » pouvant avoir un sens hyperbolique), qu'infernale (elle est de l'ordre du Mal). Le Révérend justifie la protection du pétrole à l'appui des écritures sacrées canoniques, comme le prouve son interprétation toute personnelle de la Genèse « [...] selon laquelle Dieu avait créé les animaux uniquement pour le plaisir et les besoins de l'Homme et qu'on pouvait donc les exterminer comme on voulait¹⁹⁹⁸ ». Il est possible de rapprocher ce parti-pris de l'idée cartésienne des hommes « maîtres et possesseurs de la nature ». Cette vision provocatrice s'oppose bien sûr au désir écologiste d'assainir les énergies polluantes et de respecter le non-humain. L'Église de PetrOleum reflète donc la contradiction humaine propre à l'ère de l'Anthropocène, et l'attribution d'un tel discours à un culte religieux décrédibilise les institutions religieuses en place. Par ailleurs, cette parodie met au jour les dangers d'une approche exclusivement religieuse de la crise environnementale.

L'apparition de nouvelles organisations religieuses chez Houellebecq et Atwood révèle un aspect résolument parodique. La référence parfois explicite à certains aspects des religions judéo-chrétiennes et musulmanes et aux institutions religieuses en générale autorise une dénonciation du discours religieux tel qu'il est formulé dans nos sociétés.

3) Altération de la figure prophétique

Dans les fictions de l'Anthropocène, le portrait caricaturé des institutions religieuses apparaît aussi à travers les figures du prophète et du messie. Dans la trilogie d'Atwood, Adam Premier, qui livre des sermons eschatologiques aux fidèles des Jardiniers de Dieu, apparaît précisément comme une figure prophétique : « En guise de réconfort, sachons que cette histoire sera bientôt balayée par le Déluge des Airs. Il ne restera plus rien du Monde exernal hormis des débris de bois pourri et de métal rouillé¹⁹⁹⁹ [...] ». Il incarne un prophète adapté à son époque dans la mesure où il annonce une apocalypse environnementale. Si le Révérend de l'Eglise de PetrOleum apparaît de façon évidente comme un prophète (immoral), il semble que le personnage de Crake puisse également incarner – au moins momentanément – cette figure. Son apparition dans la fiction (au chapitre éponyme « Crake ») apparaît en quelque sorte divine. La voix narrative raconte que « [q]uelques mois avant la disparition de la mère

¹⁹⁹⁸ « [...] he'd been know to view with mild contempt the Rev's interpretation of Genesis, which is that God has made the animals for the sole plesure and use of man, and you could therefore exterminate them at whim », Atwood, *ibid.*, p. 194 (VO), p. 286 (VF).

¹⁹⁹⁹ « Take comfort in the thought that this history will soon be swept away by the Waterless Flood. Nothing will remain of the Exernal World but decaying wood and rusting metal implements [...] », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 373 (VO), p. 445 (VF).

de Jimmy, Crake fit son apparition²⁰⁰⁰ ». Cette formulation donne l'impression que Crake est un être lié au divin dans la mesure où il « apparaît » irrationnellement dans la vie de Jimmy, sans qu'on sache d'où il vient. De plus, le personnage ne se dévoile jamais totalement, comme si quelque chose chez lui n'était pas révélé. Aussi suscite-t-il auprès de ses camarades de classe comme de ses professeurs « [...] un respect tissé de crainte²⁰⁰¹ [...] ». Oryx est convaincue de la dimension messianique de Crake : « Je crois en Crake [...] Il veut créer un monde meilleur²⁰⁰² ». L'ingénuité d'Oryx l'aveugle quant aux desseins de Crake qui envisage – afin de « créer un monde meilleur » – la suppression de l'espèce humaine. Si Crake est un messie, il apporte néanmoins le chaos plutôt que le salut (au moins du point de vue de l'espèce humaine).

Après sa mort, Snowman prend le relais et assume une fonction messianique et prophétique auprès des Enfants de Crake. Ils interprètent son réveil après un long coma comme une véritable parousie : « – Il est revenu ! / – Il va apporter les mots de Crake²⁰⁰³ ! ». En célébrant son retour, les Enfants de Crake consacrent un prophète qui transmet la parole divine de Crake. Cette « résurrection » nous rappelle le retour de Hayduke à la fin de *The Monkey Wrench Gang* : « “– George...est-ce vraiment toi ?” / “ Non, c'est Ichabod Ignatz. Viens ici et tâte mes blessures²⁰⁰⁴” ». La réapparition du personnage que tous croyaient morts lui donne des allures christiques. Cet épisode fait référence à celui de Jésus prouvant au dubitatif Saint Thomas qu'il est bien vivant²⁰⁰⁵. Le retour de Snowman a donc également des airs parousiaques, bien que sa capacité à transmettre la parole soit extrêmement limitée. Snowman sait quel piètre prophète il incarne : « Il faisait un pasteur vraiment peu crédible et en avait conscience²⁰⁰⁶ ». Toutefois, il assume sa fonction qu'il vit – bien qu'elle ne soit pas le fait d'une volonté divine – comme une obligation : « Il est le prophète de Crake désormais, que cela lui plaise ou non ; et le prophète d'Oryx aussi²⁰⁰⁷ ». Chez Atwood, la figure prophétique est altérée par les personnages soit immoraux, soit médiocres.

²⁰⁰⁰ « A few months before Jimmy's mother vanished, Crake appeared », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 69 (VO), p. 80 (VF).

²⁰⁰¹ « He generated awe. », Atwood, *ibid.*, p. 74 (VO), p. 85 (VF).

²⁰⁰² « I believe in Crake. [...] He wants to make the world a better place. [...] I think that is so fine, don't you, Jimmy ? », Atwood, *ibid.*, p. 322 (VO), p. 341 (VF).

²⁰⁰³ « “He has come back ! ” / “He will bring the words of Crake ! ” », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 145 (VO), p. 215 (VF).

²⁰⁰⁴ « “George...is that really you? ” “No, it's Ichabod Ignatz. Come on up here and feel the wounds” », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang, op.cit.*, p. 419 (VO), p. 483 (VF).

²⁰⁰⁵ Jean, 20, 24-29, *La Bible de Jérusalem, op.cit.*, p. 1820.

²⁰⁰⁶ « He knew what an improbable shepherd he was. », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 353 (VO), p. 371 (VF).

²⁰⁰⁷ « He is Crake's prophet now, whether he likes it or not ; and the prophet of Oryx as well », Atwood, *ibid.*, p. 104 (VO), p. 116 (VF).

Chez Houellebecq, la figure prophétique la plus évidente est bien sûr celle de Prophète, dont le surnom est éloquent. Sa description par Daniell constitue – tout comme celle de la secte des élohimites – une caricature de l’image habituelle du prophète. Comme Savant, Prophète est un archétype. Il apparaît pour la première fois « [...] tout sautillant, douché de frais, vêtu d’un jean et d’un tee-shirt “Lick my balls”, une besace à l’épaule²⁰⁰⁸ ». La mention du tee-shirt à l’inscription vulgaire lui donne d’emblée une apparence ridicule et décalée. En effet, on pourrait attendre d’un prophète qu’il soit un homme en lien avec le divin et donc qu’il porte une tenue plus sobre. De plus, Daniell précise que Prophète n’est pas prophète par vocation ni par inspiration divine mais plutôt parce que ses autres occupations, le chant et la course automobile, ne l’ont pas satisfait²⁰⁰⁹. Ce personnage est donc, comme le Révérend chez Atwood, devenu prophète par cupidité. Daniell s’en moque, notamment quand il commente sa liberté sexuelle : « Le cul, le con, chez le prophète, tout était bon²⁰¹⁰ ». Cette assertion aux allures de slogan publicitaire ridiculise le prophète. À sa mort, c’est Vincent, son fils, qui prend la relève en affirmant auprès des fidèles qu’il est le prophète ressuscité. Il annonce alors l’avènement d’« une nouvelle humanité²⁰¹¹ » dans un discours solennel :

Depuis son origine, l’univers attend la naissance d’un être éternel, coexistant à lui, pour s’y refléter comme dans un miroir pur, inentamé par les souillures du temps. Cet être est né aujourd’hui, un peu après dix-sept heures. Je suis le Paraclet, et la réalisation de la promesse²⁰¹².

Vincent dépasse la figure du prophète : il se présente comme un messie arrivé sur Terre pour sauver l’humanité et nettoyer « les souillures du temps ». Son annonce lui confère un aspect solennel, charismatique et sérieux qui est en opposition avec la réalité de son quotidien, puisqu’il vit une vie moyenne dans un pavillon familial en région parisienne²⁰¹³. Le personnage de Vincent est donc traité sur un registre burlesque : si sa fonction est sacrée, son apparence et son quotidien, eux, sont en revanche prosaïques. Chez Houellebecq aussi, la figure prophétique est altérée.

Dans *Oreille rouge* une comparaison rapproche l’hippopotame de Jésus : « Tu ne renonceras donc jamais à tes tentatives de marcher sur l’eau²⁰¹⁴ ». La prétention de pouvoir

²⁰⁰⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 129.

²⁰⁰⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 130.

²⁰¹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 118.

²⁰¹¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 299.

²⁰¹² Houellebecq, *idem*.

²⁰¹³ Houellebecq, *ibid.*, p. 321.

²⁰¹⁴ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 120.

marcher sur l'eau comme le Christ est attribuée à un animal, ce qui crée un décalage comique. L'hippopotame est apparemment le seul candidat plausible pour le rôle de messie. Par ailleurs, une courte référence au même passage biblique apparaît chez Volodine, avec la même adresse à la deuxième personne du singulier : « Tu te tiendras humble, pour attendre, comme marchant sur l'eau²⁰¹⁵ ». Malgré le grand nombre d'aspirants au poste de prophète, aucun n'en remplit véritablement les critères. Ils présentent tous des lacunes, et leur portrait confirme l'impression que le discours sur la religion est essentiellement parodique et dénonciateur.

People of the Whale constitue une exception puisque certains personnages y incarnent de façon crédible une figure prophétique ou christique. Ruth observe que Feather, l'un des anciens, marche bel et bien sur l'eau : « Elle remarqua même qu'il flottait sur l'eau quand il allait pêcher et qu'il ne savait pas qu'il était observé²⁰¹⁶ ». Si cette figure prophétique n'est pas caricaturée par la fiction, c'est parce que la narration chez Hogan ne cherche pas à biaiser le discours religieux. En fait, les croyances qui y sont décrites ne sont pas liées aux institutions religieuses mais plutôt à la spiritualité, qui apparaît comme une alternative à la science et à la religion. Décrivant une expérience empirique du monde, elle constitue une autre façon de *comprendre* notre rapport à l'*oikos*.

Aussi observe-t-on dans certaines de nos œuvres une mise à distance des institutions religieuses et de Dieu au moyen du récit. Dans un monde où Dieu est vraisemblablement mort, la compréhension religieuse du monde révèle une certaine faiblesse. La caricature des institutions religieuses et l'altération de la figure prophétique sont autant de moyens de révéler les lacunes d'une approche qui ne serait pas suffisante pour penser l'humain dans son *oikos*. Des personnages tels que Ruth et Feather chez Hogan sont l'indice de la possibilité d'un autre mode de connaissance du monde qui serait concentré non pas sur ce que l'on connaît ni sur ce que l'on croit, mais plutôt sur ce que l'on sent.

²⁰¹⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 91.

²⁰¹⁶ « She even noticed that he floated above the water when he was out fishing and didn't know he was being watched », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 134.

III. Ce que l'on sent : d'autres modes de connaissance de l'*oikos*

La comparaison des œuvres du *corpus* fait émerger une autre forme de connaissance du monde qui donnerait du crédit à une expérience plus empirique du monde. Cette approche s'oppose à une pensée technoscientifique qui fait confiance aux savoirs acquis au moyen de la raison. Bernard Sichère affirme la nécessité – dans le contexte de crise environnementale – de prendre en considération une expérience phénoménologique du monde que la connaissance scientifique exclut :

Nous ne savons plus trop comment l'aborder, cette nature : la science nous met au plus loin d'elle en nous assurant qu'il n'y a rien en elle qui ne soit soluble dans les équations de son calcul et les applications pratiques, utiles, de celles-ci. Or il y a le reste : l'être même de ces choses qui sont de la nature, le fait qu'elles soient, le fait qu'il y ait [...] les arbres, et les rivières [...]. Cela, ce ne sont pas des fantasmes subjectifs ni un vécu sentimental : c'est notre expérience de l'être des choses, comme nous avons l'expérience de l'être des animaux (très mystérieuse en vérité), des autres humains, de nous-même et de notre corps irréductible au diktat positiviste de la science²⁰¹⁷ [...].

Bernard Sichère affirme donc l'impossibilité, dans notre ère, de nous contenter de l'explication technoscientifique de notre rapport au monde, qui est selon lui si pesante qu'elle en devient un « diktat ». Face à l'impossible équation en laquelle les sciences transforment notre environnement, s'affirme une approche essentielle du monde liée à « notre expérience de l'être des choses ». Or certaines de nos œuvres, dont principalement *People of the Whale*, attestent la légitimité de ce paradigme. Là où les romans de Houellebecq et Atwood traduisent la tentative – souvent échouée – de compréhension du monde par la raison scientifique, d'autres rejettent cet effort afin de révéler un tout autre savoir. L'approche traduite par le roman de Hogan est bien différente. De la même façon, dans *Oreille rouge*, la culture malienne se différenciant de la culture occidentale, cette approche s'affirme parfois face à un protagoniste français dépaycé. Il semble donc que l'évocation de cet autre mode de compréhension du monde soit plus propice dans des œuvres évoquant d'autres cultures que celle qui domine en Occident.

²⁰¹⁷ Bernard Sichère, « À quoi bon les poètes en temps de détresse », *op.cit.*, p. 127.

1) D'autres paradigmes

Cette autre vision du monde est révélée par des croyances s'imposant comme une alternative au sacré religieux. Jean-Paul Engélibert constate l'apparition en littérature, notamment dans les fictions apocalyptiques, d'une « conscience tragique laïque²⁰¹⁸ », c'est-à-dire d'une conscience collective de l'aspect anthropogénique de la dégradation du monde qui ne cherche donc plus de garant divin. Toutefois, cet affranchissement du religieux ne se traduit pas par un effacement total des pratiques cultuelles. Si le rejet des institutions religieuses a lieu, c'est souvent pour voir émerger des systèmes de croyance alternatifs. Dans « Les Cygnes » de Rick Bass, les églises ne sont pas nécessaires dans la mesure où la nature est la véritable source de sacré pour les habitants : « Dans cette petite vallée, il n'y avait pas d'église, et, quand bien même il y en aurait eu une, je ne sais pas si Amy et lui y seraient allés. Non, ces jours-là, [Bill] emmenait Amy à la pêche sur la rivière Yaak dans leur canoë de bois²⁰¹⁹ ». La présence de l'adverbe « instead » (traduit par la négation « non ») atteste du remplacement effectif de la religion par une spiritualité du monde non-humain. Se sentant en communion avec les éléments naturels et vivants, l'individu fait, pour reprendre l'expression de Bernard Sichère, l'« expérience de l'être des choses ». Nul besoin, donc, d'entrer dans une église : il suffit, comme le fait le personnage de Bill, de partir à la pêche pour faire l'expérience du sacré.

Dans ce cas, l'environnement devient – en lieu et place de Dieu – l'objet du culte humain. Dans l'épilogue de *La Possibilité d'une île*, on s'étonne de la réaction de Daniel25 quittant le château où il a trouvé refuge : « Je jetai un regard circulaire sur les forêts, sur la plaine, et je récitai mentalement la prière pour la délivrance des créatures²⁰²⁰ ». Les néo-humains, dont l'esprit scientifique rejette *a priori* toute croyance, se révèlent enclins à une certaine spiritualité. Celle-ci se manifeste par l'énigmatique « prière pour la délivrance des créatures²⁰²¹ » récitée par Daniel25. Son recueillement pour les « créatures » indique une sensibilité, la faculté d'un être au monde jusqu'ici insoupçonnés.

Il paraît avoir été emprunté à la spiritualité amérindienne qu'évoque *People of the Whale*. Wilma, par exemple, demande au ciel que la pluie interrompe la sécheresse à Dark

²⁰¹⁸ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, op.cit., p. 10.

²⁰¹⁹ « There weren't any churches in the little valley, and if there had been, I don't know if he and Amy would have gone. Instead, he would take Amy fishing on the Yaak River in their wooden canoe », Rick Bass, « Swans », *The Hermit's Story*, op.cit., p. 20 (VO), p. 35 (VF).

²⁰²⁰ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 465.

²⁰²¹ Houellebecq, *idem*.

River : « Descends, nuage. Viens vers nous. Nos plantes sont jaunes et sèches. Nos maisons sont laides et poussiéreuses. Nos poissons sont partis²⁰²² ». L'injonction de Wilma traduit une spiritualité animiste qui caractérise la culture native américaine. Celle-ci voue en effet un culte à l'ensemble des éléments, vivants et non-vivants, qui constituent le monde. Après l'installation d'un poulpe dans une grotte, certains des membres de la tribu, considérant qu'il est sacré, déposent des offrandes là où il s'est réfugié²⁰²³. Le respect des animaux est primordial dans la tradition des A'atsika. Aussi ces derniers sont-ils entièrement définis par le culte qu'ils vouent à la baleine : « Ils étaient le peuple des baleines. Ils vénéraient la baleine²⁰²⁴ ».

Bien qu'ils ne s'ancrent pas dans une culture native américaine, les autres récits du *corpus* envisagent l'adoption par certains personnages d'une spiritualité souvent tournée vers les animaux. Dans la trilogie d'Atwood, il semble qu'elle s'exprime à travers les Enfants de Crake. Ceux-ci montrent un respect profond pour les animaux, qu'ils appellent les Enfants d'Oryx. Ils refusent de les tuer et encore plus de les manger puisqu'ils sont convaincus que ceux-ci sont des êtres sacrés. On constate la même sacralisation des animaux dans *Sans l'orang-outan*, où l'adoration d'Albert pour les deux orangs-outans disparus est si forte qu'elle le pousse à ériger un autel en leur honneur. Celui-ci, constitué d'un socle et d'un dôme protégeant les corps inanimés de Bagus et Mina, provoque une fascination générale :

Le lendemain, dès les premières heures, la population se massait autour du monument. Toute la journée, aspirée comme par un siphon, elle afflua vers le centre de la place, bruyante d'abord, excitée, lançant des hurrahs et des cris de joie. [...] La nuit venait et tous les visages tendus écarquillaient les yeux pour profiter jusqu'au bout de cette vision enchanteresse²⁰²⁵.

La vision des primates morts déclenche une réaction collective d'euphorie : les corps de Bagus et Mina sont une « vision enchanteresse » qu'on croirait divine. Avec le culte de ces primates naît une nouvelle forme de religiosité qui n'est cette fois-ci pas adressée à une entité divine mais bien à deux êtres autrefois vivants dont les corps sont toujours palpables et visibles. Cette renaissance du sacré dans un monde de désespoir nous rappelle une remarque

²⁰²² «Come down, cloud. Come to us. Our plants are dried yellow. Our houses are ugly and dusty. Our fish are gone », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 141.

²⁰²³ « And so the people thought it was holy and they left gifts outside the entrance to the black rock cave », Hogan, *ibid.*, p. 16.

²⁰²⁴ « They were people of the whale. They worshiped the whale », Hogan, *ibid.*, p. 43.

²⁰²⁵ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 139.

du narrateur dans *Oreille rouge*. En effet, dans la « Citation à comparaître » adressée au lion, il imagine la transformation en idoles des animaux disparus de la savane : « Je ne serais pas surpris de croiser ta statue sur un socle²⁰²⁶ ». On suppose que la référence à la vénération des animaux est plus anecdotique chez Chevillard et chez Atwood que chez Hogan dans la mesure où elle ne constitue pas un système de croyance entier mais plutôt soit une possibilité (pour Albert Moindre), soit une alternative minoritaire (qui ne concerne d'abord que les Enfants de Crake). Toutefois, il nous semble que le fait qu'une voix soit donnée à cette croyance montre un intérêt pour une autre approche du monde qui prenne en compte le non-humain.

Les personnages eux-mêmes font la différence entre cette croyance et celles des institutions religieuses. Dans le roman de Hogan, le propriétaire de l'hôtel de Dark River et sa femme Thelma ne savent pas comment comprendre l'arrivée de l'homme mystérieux soupçonné d'être le Prêtre de la Pluie (Rain Priest) : « “Peut-être que c'était un miracle. Les catholiques sauraient ce qu'il en est, non ? C'est peut-être un prêtre²⁰²⁷” ». Si Thelma invoque la foi catholique, elle n'est cependant pas certaine que celle-ci puisse expliquer sa venue, comme l'atteste l'adverbe « peut-être » (« maybe ») ainsi que le caractère rhétorique de sa question. Thelma se réfère à l'église catholique en pensant qu'une institution religieuse « officielle » saurait résoudre cette énigme. Ce que Thelma sait, c'est que l'homme est venu les sauver, qu'il est « leur Moïse²⁰²⁸ ». L'emploi de l'adjectif possessif « leur » montre bien à la fois une équivalence qualitative entre le Prêtre et la figure chrétienne de Moïse et une distanciation entre les deux. Pour Ruth, celui-ci, qui est proche du divin et du magique, ne peut possiblement se livrer à des activités prosaïques : « Curieusement il semblait ridicule de l'imaginer faire du café et elle rit même, bien qu'il soit, après tout, un homme sain²⁰²⁹ ».

Les A'atsika, qui se revendiquent officiellement du protestantisme (« [o]ui, ils étaient facilement passés de catholiques à Shakers parce que les croyances des Shakers étaient plus proches de leurs²⁰³⁰ [...] »), ne se sentent pas tous affiliés à cette institution. Ruth et Thomas se sentent plutôt liés aux éléments du monde : « Non loin de leur maison, il y avait l'église Shaker à laquelle beaucoup appartenaient, mais pas Thomas et Ruth qui eux appartenait à

²⁰²⁶ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 95.

²⁰²⁷ « “Maybe it's a miracle. The Catholics would know, wouldn't they? Maybe he's a priest” », Hogan, *ibid.*, p. 141.

²⁰²⁸ « The Rain Priest was their Moses », Hogan, *ibid.*, p. 130.

²⁰²⁹ « Somehow it seems ludicrous to think of him making coffee and she even laughs, despite the fact that he is, after all, a holy man », Hogan, *ibid.*, p. 149.

²⁰³⁰ « Yes, they had easily changed from Catholics to Shakers because the Shaker's beliefs were more like their own [...] », Hogan, *ibid.*, p. 106.

l'ère du Verseau, comme ils aimaient le dire en riant quand ils faisaient l'amour²⁰³¹ ». L'ère du Verseau constitue un âge astrologique mais également une référence au mouvement « New Age » des années 1960-1970. Les deux jeunes gens se revendiquent d'un mouvement proclamant une spiritualité libre et individuelle. Leur adhésion à l'ère du Verseau constitue une transgression pour de nombreuses raisons : parce qu'elle est formulée en opposition au protestantisme, parce qu'elle se caractérise par sa liberté et parce qu'elle fait référence à la contre-culture américaine et donc, plus généralement, à un refus global de la culture dominante.

Dans la trilogie d'Atwood, et particulièrement dans *The Year of the Flood*, les Jardiniers de Dieu sont un exemple intéressant de la révélation d'autres systèmes de croyance. Ce groupe spirituel montre un héritage chrétien explicite mais n'en est pas moins une « religion écologique » (« a green religion²⁰³² »), c'est-à-dire qu'elle vénère le monde vivant. Dans leur liturgie, la beauté du monde offerte par Dieu est menacée par « Ses Idiots » (l'espèce humaine) dont l'indéfectible caractère destructeur menace l'équilibre du monde. Aussi les fidèles prient-ils pour résister à cette tendance :

*Ô Seigneur, garde-moi d'être fier
Garde-moi de me sentir supérieur
Aux autres Primates, car c'est grâce à leurs gènes
Que nous avons grandi dans Ton amour²⁰³³.*

Cette prière est une supplication des hommes à Dieu pour ne pas céder à la tentation spéciste de dominer les êtres et les choses. Au lieu d'un sentiment de supériorité, elle nous indique que les hommes doivent éprouver de la reconnaissance envers les primates dans la mesure où leur évolution génétique a donné naissance à l'espèce de l'*Homo Sapiens Sapiens*. Aussi la croyance des Jardiniers a-t-elle vocation à « dés-anthropocentrer » le discours sur l'environnement afin d'aller vers un certain bio-centrisme qui respecterait le monde non-humain et qui ne donnerait pas tout pouvoir aux « Idiots ».

²⁰³¹ « Not far from them was the Shaker church many belonged to, but not Thomas and Ruth who belonged to the age of Aquarius, as they laughingly put it when making love », Hogan, *ibid.*, p. 29.

²⁰³² Atwood, *MA, op.cit.*, p. XV (VO), p. 12 (VF). Il nous semblerait plus juste de traduire littéralement « a green religion » par « une religion verte », dans la mesure où l'auteure a choisi de ne pas employer le terme polysémique « ecological ».

²⁰³³ « Oh let me not be proud, dear Lord/ Nor rank myself above / The other Primates, through whose genes / We grew into your Love », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 65 (VO), p. 83 (VF).

Comme nous l'avons observé, la structure de *The Year of the Flood* présente un calendrier païen qui honore des saints et qui célèbre des fêtes telles que le « Jour de la Taupe » (« Mole Day ») ou la « Fête de la Sagesse du Serpent » (« The Feast of Serpent Wisdom »). Si les références à la religion chrétienne sont nombreuses, elles sont croisées avec d'autres références qui honorent moins un dieu que les êtres non-humains (les animaux) de cette Terre. Selon l'argument d'Adam Premier, la référence à Dieu est justifiée par une nécessité de mettre le désir de croire au service de l'environnement :

Notre évolution nous a conduits à croire en des dieux, ce qui nous confère sans doute un avantage évolutionnaire. Une vision trop matérialiste des choses [...] apparaît comme trop désespérante à la majorité des gens et les conduit au nihilisme. Conclusion : nous devons encourager la populace à aller dans un sens favorable à la biosphère en lui faisant comprendre que Dieu nous a confié la Terre et qu'Il compte sur nous pour l'entretenir²⁰³⁴.

Adam Premier ne nie pas l'existence d'un Dieu mais il l'utilise pour affirmer une croyance animiste afin de protéger « la biosphère ». L'objectif de la secte des Jardiniers de Dieu est donc de sensibiliser les hommes à l'environnement en les détournant des dogmes religieux occidentaux et en célébrant le non-humain.

Ces croyances animistes orientées vers le non-humain s'organisent souvent autour de superstitions. Christian Chelebourg explique cette inclinaison pour la superstition par l'aspect désormais lacunaire des discours scientifiques et religieux²⁰³⁵. En conséquence, la superstition s'offre, sinon comme une réponse, au moins comme un placebo contre l'angoisse. Dans *Oreille rouge*, par exemple, Albert remarque au Mali un certain nombre de « croyances locales²⁰³⁶ » auxquelles il est étranger : « Le chauffeur descend, cueille un peu d'herbe sèche sur le bas-côté, qu'il glisse sous les roues : voici comment on contrecarre le mauvais présage de l'écureuil²⁰³⁷ ». L'ensemble de la population semble croire aux mauvais présages : « C'est un gri-gri, disent les enfants en désignant une corne enveloppée dans des bandes de tissu et de plastique suspendue à une branche de manguier à l'aplomb d'un crâne de mouton²⁰³⁸ ».

²⁰³⁴ « “We’ve evolved to believe in gods, so this belief bias of ours must confer an evolutionary advantage. The strictly materialist view [...] is far too harsh and lonely for most, and leads to nihilism. That being the case, we need to push popular sentiment in a biosphere-friendly direction by pointing out the hazards of annoying God by a violation of His trust in our stewardship” » Atwood, *ibid.*, p. 287-288 (VO), p. 346 (VF).

²⁰³⁵ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, *op.cit.*, p. 108.

²⁰³⁶ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 100.

²⁰³⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 102-103.

²⁰³⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 100.

Ces superstitions révèlent l'aspect irrationnel des croyances qui font appel à des légendes et des événements entièrement détachés du réel. Christian Chelebourg explique l'apparition de la magie dans les systèmes de croyance comme une autre réaction à l'échec de la raison scientifique. La défiance à l'égard de la science, et notamment de la médecine, signifie un intérêt pour des croyances et des pratiques plus ancestrales et moins rationnelles. Dans *Oreille rouge*, les « gri-gri » et autres superstitions servent en effet à des fins magiques : « Sur le marché de Bamako, vous trouverez tout ce dont vous pouvez avoir besoin pour vos rituels magiques, des crânes de moutons, des têtes de poules, des poudres, des ossements, et des mains de chimpanzés entassées par dizaines²⁰³⁹ ». Ces pratiques ancestrales ravivent la figure du chaman, être lié aux esprits, qui crée des potions magiques.

Cette figure apparaît brièvement dans *La Possibilité d'une île* au travers d'un rêve de Daniel25. Le néo-humain y visualise une montagne où « un vieillard de petite taille, vêtu de fourrure²⁰⁴⁰ » se livre à un rituel mystérieux : il « [...] entreprenait de scier une corde transparente parcourue de fibres optiques²⁰⁴¹ ». Cette corde conduit à une salle où se réunissent les dirigeants du monde. Mais l'activité du vieil homme, qui paraît absurde (il scie un objet invisible), est, selon Daniel25, liée à une activité chamanique : « [...] je lui attribuais la connaissance intuitive, et les pouvoirs d'un chaman²⁰⁴² ». Ce rêve convoque, dans un contexte dominé par la science, un imaginaire chamanique. Cela peut être interprété comme la suggestion du retour à un temps où les pratiques magiques étaient plus courantes que les pratiques médicales et rationnelles. Dans le dernier chapitre, Daniel25 se souvient de l'ère de la Première Diminution (qui est donc postérieure à l'existence de Daniel1) pendant laquelle un retour à ces pratiques s'est opéré :

D'autres travaux ont mis en évidence la résurgence, au cours de cette période troublée, de croyances et de comportements venus du passé folklorique le plus reculé de l'humanité occidentale, tels que l'astrologie, la magie divinatoire, la fidélité à des hiérarchies de type dynastique²⁰⁴³.

L'apparition des pratiques magiques est présentée comme une « résurgence », c'est-à-dire une réapparition du passé. Elle fait suite aux dégradations de l'*oikos* dont est témoin

²⁰³⁹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 103.

²⁰⁴⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 223.

²⁰⁴¹ Houellebecq, *idem*.

²⁰⁴² Houellebecq, *idem*.

²⁰⁴³ Houellebecq, *ibid.*, p. 447.

Daniel1. Le témoignage de Daniel25 permet donc d'affirmer le retour à des pratiques magiques dans une période de désordre environnemental, la Première Diminution étant une période de fonte massive des glaciers détruisant des continents. Cependant, ce retour aux pratiques ancestrales est vu comme négatif dans la mesure où il autorise la résurgence d'une certaine violence primitive, réactivant le « destin de violence²⁰⁴⁴ » humain. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où l'esprit scientifique de Daniel25 est voué à réfuter les bienfaits possibles des pratiques ancestrales.

Dans *People of the Whale*, bien qu'elles aient tendance à s'effacer à mesure que la tribu fusionne avec la société américaine, les croyances et les pratiques magiques n'ont jamais disparu de la vie des A'atsika. Par exemple, « [l]e peuple croyait, en tout cas certains d'entre eux, que des immortels existaient toujours²⁰⁴⁵ ». Certains pensent, d'ailleurs, que le Prêtre de la Pluie est lui-même un immortel. Dans la tribu, le sacré est défini par des croyances en des êtres merveilleux tels que les fantômes qui hantent les maisons abandonnées des ancêtres, « [...] ils pensent qu'elles sont toujours hantées par les fantômes. Certains les entendent, même, et bien sûr cela est vrai, mais ce dont ils ont vraiment peur est d'être vus par eux²⁰⁴⁶ ». On note que la présence des fantômes n'est nullement mise en cause par la narration : au contraire, elle est confirmée par la proposition subordonnée « et bien sûr cela est vrai » (« and of course that is true »). Les événements merveilleux qui ont lieu à Dark River sont présentés comme incontestables. Aussi les femmes sont-elles capables de convoquer les baleines : « Les yeux fermés, les femmes envoyèrent leur cœur au travers de l'eau, implorant les baleines de ne pas s'approcher de la côte²⁰⁴⁷ ». Le pouvoir d'incantation des femmes leur donne un aspect chamanique. Elles, qui croient aux pouvoirs magiques que leur rapport privilégié à l'*oikos* leur prodigue, sont les garantes d'une pratique en voie de disparition. D'autres personnages, dans le roman de Hogan, s'affirment comme ayant des pouvoirs magiques. On pense à la femme que connaît Dick Russell, surnommée « L'Extinctrice » (« The Fire Extinguisher »), qui est capable d'éteindre les incendies en parlant à la forêt²⁰⁴⁸, ou encore au Prêtre de la Pluie qui fait mystérieusement revenir la pluie à Dark River²⁰⁴⁹. La nature aquatique de Ruth, qui

²⁰⁴⁴ Houellebecq, *idem*.

²⁰⁴⁵ « The people believe, some of them, that the immortals still exist », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 131.

²⁰⁴⁶ « They think they are still inhabited by ghosts. Some even hear them, and of course that is true, but what they really fear is being seen », Hogan, *ibid.*, p. 219.

²⁰⁴⁷ « Their eyes closed, the women sent their hearts across the water, willing the whales not to come near land », Hogan, *ibid.*, p. 86.

²⁰⁴⁸ Hogan, *ibid.*, p. 140.

²⁰⁴⁹ Hogan, « The Rain Priest », *ibid.*, p. 124-154.

fait d'abord craindre à la sage-femme qu'elle ne se « noie dans l'air²⁰⁵⁰ », révèle également le caractère merveilleux du personnage. Sa mère, constatant qu'elle est née avec des branchies, y voit « un présage » (« an omen »).

La mention de pratiques magiques dans certaines de nos œuvres, et surtout chez Hogan, leur confère un aspect résolument irrationnel, bien que celui-ci ne domine pas la fiction. Il apparaît ça et là comme un rêve, comme la suggestion qu'une autre réalité est possible pour ceux qui sont prêts à la concevoir. Dans *Nos animaux préférés*, certains événements magiques sont présentés comme tout à fait attendus. Si Balbutiar est collé à un rocher, c'est par exemple « par un sortilège²⁰⁵¹ ». L'aspect magique d'un bateau décrit quelques pages plus loin est ainsi explicité : « [...] aucun bruit ne filtrait hors du bateau, dont le caractère magique ne faisait désormais plus de doute²⁰⁵² ». La négation finale confirme l'aspect magique du bateau, comme si une telle possibilité n'était pas à mettre en question. À un autre moment de la fiction, il est fait mention de « grimoires » rappelant des pratiques magiques : « Même sans avoir étudié Radowan Senfl ou ses *Gloses du Necronomicon*, ou d'autres grimoires de référence, on subodorait de hauts maléfices derrière cette non-agitation des matelots²⁰⁵³ ». Le nom Radowan Senfl est une pure invention, tout comme l'est l'ouvrage magique des *Gloses du Necronomicon*, mais leur mention dans le récit crée une impression que l'approche du monde comme un espace magique et sacré est validée par la narration. On lit là l'héritage du réalisme magique, qui consiste précisément à raconter des faits irrationnels ou magiques dans des récits réalistes. Cette approche est à l'opposé du paradigme technoscientifique et elle compromet l'approche religieuse en suggérant que le sacré émane de tous les êtres vivants et du monde non-humain.

2) « Penser comme une montagne » : La compréhension phénoménologique du monde chez Hogan

Il est question, dans cette approche du monde, de s'en remettre à une expérience sensible et individuelle du monde. Il s'agit, pour reprendre l'expression d'Aldo Leopold, de « penser comme une montagne²⁰⁵⁴ », c'est-à-dire de détenir un savoir sur le monde qui ne

²⁰⁵⁰ « The midwife had to keep the baby girl in a zinc tube filled with water so she wouldn't drown in air [...] », Hogan, *ibid.*, p. 27.

²⁰⁵¹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 61.

²⁰⁵² Volodine, *ibid.*, p. 66.

²⁰⁵³ Volodine, *ibid.*, p. 67.

²⁰⁵⁴ Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, *op.cit.*, p. 168.

peut s'acquérir ni par la raison ni par les croyances. Dans *Almanach d'un comté des sables*, Aldo Leopold explique qu'il a compris, en voyant mourir une louve, « [...] qu'il y avait dans ces yeux-là quelque chose de neuf, qu'[il]'ignorai[t] – quelque chose que la montagne et elle étaient seules à connaître²⁰⁵⁵ ». C'est face à ce mystère que surgit la nécessité de « penser comme une montagne ». Celle-ci est reformulée par Catherine Larrère selon qui l'existence des canards, des perdrix ou des truites représente

[...] autant de points de vue sur le monde, autant de façon de le “penser”. Savoir chasser, pêcher, c'est savoir penser comme un canard, une perdrix, ou une truite. Intégré dans le monde, le chasseur rencontre une multitude d'autres points de vue, d'autres points d'affût, comparables au sien, intéressés, situés, subjectifs en ce sens²⁰⁵⁶.

Selon Catherine Larrère, ceux et celles qui pratiquent un métier en lien direct avec l'environnement naturel et avec le non-humain sont plus à même de « penser comme une montagne » puisqu'ils côtoient, par leur pratique, de nombreux « êtres au monde » à la fois différents et uniques.

Cette démarche évoque aussi les études de Michel Collot sur l'approche phénoménologique du paysage en littérature²⁰⁵⁷. Reprenant les travaux de Merleau-Ponty, Michel Collot définit le paysage comme le résultat d'une expérience sensible dans la mesure où il mobilise les sens du corps²⁰⁵⁸. La perception du paysage – qu'il nous semble possible d'étendre à notre définition de l'environnement – peut donc être interprétée comme une forme de pensée « de l'intérieur » émanant directement de la perception²⁰⁵⁹. La pensée phénoménologique ne serait pas alors scientifique, mais plutôt de l'ordre d'une « connaissance au monde de soi-même²⁰⁶⁰ », formulation qui nous rappelle celle de l'« expérience de l'être des choses » chez Bernard Sichère. L'environnement, quand il est objet de nos sensations – ce que Michel Collot appelle paysage – serait donc le résultat d'une intériorisation du monde, ou d'un échange entre intérieur et extérieur : « Toutes sortes de valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments, s'investissent dans le paysage, qui devient de la sorte intérieur autant qu'extérieur²⁰⁶¹ ». Le « cogito perceptif », qui

²⁰⁵⁵ Aldo Leopold, *ibid.*, p. 169.

²⁰⁵⁶ Catherine Larrère, *Les Philosophies de l'environnement*, *op.cit.*, p. 62.

²⁰⁵⁷ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*

²⁰⁵⁸ Michel Collot, *ibid.*, p. 23.

²⁰⁵⁹ Michel Collot, *ibid.*, p. 27.

²⁰⁶⁰ Michel Collot, *idem*.

²⁰⁶¹ Michel Collot, *ibid.*, p. 28.

« [...] suppose l'ouverture de la conscience au dehors²⁰⁶² [...] », nous permettrait alors d'intérioriser le paysage autant que le paysage s'imprégnerait de nous.

S'interrogeant sur « le problème actuel de l'épistémologie²⁰⁶³ », Hervé Barreau suggère – à l'appui des travaux de Husserl – que celle-ci doit s'ouvrir à la phénoménologie, qu'elle doit « chercher les racines ultimes de nos connaissances dans le vivant plutôt que dans le vécu²⁰⁶⁴ » :

Pour retrouver ce mode de contact, à la fois continu et étrange, et qui structure tout ce que nous sentons et pensons, il faut interroger, avant le vécu, la vie elle-même, la nôtre bien sûr, mais aussi celle des vivants qui sont nos semblables sous ce rapport, la vie des animaux, des plantes, celle de toutes les créatures où la vie s'est implantée, sans leur demander si cela leur plaisait de courir, eux aussi, l'aventure de la vie²⁰⁶⁵.

L'approche de l'existence au monde par le vivant, incluant le non humain ainsi qu'une pensée pré-scientifique, que Hervé Barreau appelle une « phénoménologie de la vie », est donc acceptable comme une autre épistémologie par laquelle nous comprenons le monde.

Dans *Oryx and Crake*, ce savoir particulier sur le monde est attribué aux anciens, c'est-à-dire – de façon assez schématique – à ceux dont le rapport à l'*oikos* n'était pas perturbé par l'Anthropocène. Néanmoins, puisque les anciens ont disparu avec la majorité de l'humanité, ce savoir n'est désormais plus accessible : « Supposons que les modes d'emploi n'aient pas été perdus, supposons qu'il reste quelques personnes possédant les connaissances nécessaires. Elles ne seraient pas nombreuses et manqueraient d'outils²⁰⁶⁶ », affirme Crake à Jimmy. Selon lui, le retour d'un tel savoir n'est pas possible dans la nouvelle configuration du monde, et « penser comme une montagne » n'est donné qu'aux ancêtres désormais disparus.

Dans la fiction de Hogan, il apparaît nécessaire de fournir un effort pour conserver les liens avec les pratiques ancestrales. Car les anciens sont les gardiens de ce savoir, « [i]ls voyageaient à travers le savoir antique et le mouvement des montagnes, à travers les vents

²⁰⁶² Michel Collot, *ibid.*, p. 34.

²⁰⁶³ Hervé Barreau, « Épistémologie et phénoménologie de la vie », dans Jean Lecclercq (dir.), *La Raison par quatre chemins ; en hommage à Claude Troisfontaines*, Louvain et Paris, Éditions Peeters, Bibliothèque Philosophique de Louvain, 2007, p. 21-37, p. 22.

²⁰⁶⁴ Hervé Barreau, *ibid.*, p. 25.

²⁰⁶⁵ Hervé Barreau, *ibid.*, p. 27.

²⁰⁶⁶ « Suppose the instructions survived, suppose there were any people left with the knowledge to read them. Those people would be few and far between, and they wouldn't have the tools », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 223 (VO), p. 239 (VF).

familiers qui chantent et à travers l'eau douce²⁰⁶⁷ ». Leur connaissance est profondément liée aux éléments naturels au milieu desquels ils voyagent en esprit. Ruth tient à la conserver, aussi prête-t-elle une attention particulière au monde physique qui l'entoure : « Il faut toujours que Ruth observe le temps, la lune, les marées²⁰⁶⁸ ». En observant l'environnement, elle accède à cette connaissance ancestrale. De la même façon, elle inculque à son fils l'importance d'écouter le monde :

Écoute, lui disait sa mère. Écoute le monde. Basculé par les vagues, sur l'eau, il écoutait le bruit de l'eau contre l'océan, le cri d'un oiseau, le son d'un poisson retournant dans l'océan calme, les vagues quand il y avait une tempête quelque part au large. En écoutant, il avait l'air de comprendre le cœur du monde²⁰⁶⁹.

En prêtant une attention entière à l'environnement, Marco parvient à comprendre le « cœur du monde ». Thomas, après son retour du Vietnam, essaie lui aussi de rétablir un rapport entre lui et le monde : « Cet homme [...] essaie de revenir avant le temps du baleinier de l'homme blanc. C'est l'instinct. Il veut revenir pour comprendre les anciennes pratiques, sinon pour les vivre²⁰⁷⁰ ». Il souhaite voyager en esprit vers un temps où le savoir ancestral est accessible. Pour cela, il plonge sous l'eau pendant de longues minutes, comme son grand-père Witka le faisait autrefois. En s'immergeant dans un élément naturel, il espère retrouver un lien avec une approche ancienne du monde (« the old ways »). Il aimerait le comprendre et peut-être même « le vivre », c'est-à-dire à son tour le sentir et penser non pas comme une montagne mais comme l'océan. L'adoption des pratiques ancestrales ouvre Thomas à une compréhension phénoménologique du monde.

Dans *People of the Whale*, la répétition, tout au long du roman, de la structure syntaxique « Ruth knows [...] » révèle cette connaissance. L'association du prénom de Ruth et du verbe « savoir » est en effet si récurrente qu'elle insiste sur la puissance d'un savoir qui n'a pas besoin d'objet ni de fondement rationnel. Ruth *sait* ; et son savoir est intransitif. Aucun complément d'objet n'est nécessaire, car il est question d'affirmer qu'elle *sait*, qu'elle connaît les choses, les causes et les conséquences du monde sans avoir à les apprendre ni à les

²⁰⁶⁷ « They travel through ancient knowledge and the movement of mountains, winds familiar and singing, and through the sweet water », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 268.

²⁰⁶⁸ « Ruth always has to watch the weather, the moon, the tides. », Hogan, *ibid.*, p. 230.

²⁰⁶⁹ « Listen, his mother would tell him. Listen to the world. Rocking at night, on water, he listened to the sound of water against the ocean, the waves when it stormed somewhere out at sea. Listening, he would seem to understand the heart of the world », Hogan, *ibid.*, p. 61.

²⁰⁷⁰ « This man [...] is seeking to return to before the history of the white man's whaling ship. It is instinct. He wants to go back, to understand the old ways, if not to live them », Hogan, *ibid.*, p. 162.

baser sur des faits. Dans le chapitre « The Wife of Marco Polo », Ruth *sait* que les anciens vont venir chercher son fils pour qu'il vive avec eux :

Puis le dos de ce monde, sur toute la terre, commença à craquer. Ruth pouvait elle-même entendre le son de son dos casser, ce son presque inaudible qu'elle pouvait toutefois entendre, car ses oreilles pouvaient aussi entendre les poissons et les baleines. C'était à cela qu'elle devait son succès à la pêche. En entendant le monde se briser, elle sut que plus rien ne serait jamais pareil. L'oubli, pensa-t-elle. Voilà dans quel monde elle vivait [...]. Elle pleurait pour rien. Des assiettes ébréchées. Une autre forme d'oubli. Les Mayas connaissaient le concept de zéro. La plupart des autres civilisations ne le connaissaient pas. [...] elle savait qu'ils viendraient le chercher [Marco]. Elle savait car cela était visible sur son visage à la naissance²⁰⁷¹.

Le premier aspect du savoir spécifique de Ruth est qu'il est presque exclusivement perceptif. Quand elle pense au monde, un monde de guerre et de violence, elle sait qu'il se désintègre parce qu'elle peut « l'entendre », bien que cette désintégration soit « presque inaudible ». Sa perception est auditive, et c'est ce qui fait d'elle une excellente pêcheuse, « car ses oreilles pouvaient aussi entendre les poissons et les baleines. C'était à cela qu'elle devait son succès à la pêche ». Elle peut entendre l'inaudible, et cette capacité physique la mène à un certain savoir : dans la mesure où elle peut l'*entendre*, Ruth sait que le monde se brise. Cette étrange capacité perceptive nous informe sur son lien au monde : « Elle pleurait pour rien. Des assiettes ébréchées. Une autre forme d'oubli ». Pour elle, un détail aussi insignifiant qu'une assiette abîmée est l'indice de l'annihilation du monde entier. Il n'existe pas de détails insignifiants dans la mesure où elle les appréhende en tant que partie d'un tout, comme les anciennes civilisations le faisaient.

Car l'approche de Ruth est profondément liée au savoir ancestral du monde. Dans ce passage, on comprend qu'elle pense selon une logique mathématique, mais suivant des « mathématiques ancestrales ». De ce fait, son savoir peut être compris comme primitif, fidèle au modèle Maya. D'ailleurs, si « [l]es Mayas connaissaient le concept de zéro », Ruth est immédiatement incluse dans cette tradition épistémologique. Elle est séparée du reste: « La

²⁰⁷¹ « Then the back of this world, all across the land, began to break. Ruth herself heard the sound of its back breaking, almost inaudible, but she could hear it, for her ears could even hear the fish and the whales. It was to that she owed her fishing success. Hearing the country break, she knew nothing would ever be the same. Oblivion, she thought. That was the world she lived in [...]. What she cried over was nothing. Chipped plates. Another form of oblivion. The Mayans knew the concept of zero. Most other cultures did not. [...] she knew they would come for him. She knew because it was in his face at birth », Hogan, *ibid.*, p. 53.

plupart des autres cultures ne le connaissaient pas [le concept de zéro] ». Elle se différencie des autres hommes car le monde lui apparaît comme un tout. Son savoir est intrinsèque et inhérent. Il est par exemple écrit que « Ruth pouvait elle-même entendre le son de son dos casser ». Le pronom emphatique « elle-même » (« herself ») met en exergue le fait que ce savoir est déjà en elle. Elle n'a pas besoin de l'acquérir par les livres : elle *sait*, de façon évidente. Ce savoir inné fait d'elle un personnage presque omniscient : « En entendant le monde se briser, elle sut que plus rien ne serait jamais pareil. ». Cette assertion ne permet aucun doute : Ruth *sait* que le monde approche de sa fin, autant qu'elle *sait* que son fils est spécial : « Elle savait car cela était visible sur son visage à la naissance ». L'emploi de la conjonction de coordination causale « car », qui devrait faire suivre une explication rationnelle, ne le fait pourtant pas. Ce passage illustre l'aspect entièrement sensible et phénoménologique du savoir de Ruth.

Son fils, Marco, possède la même connaissance sensible du monde. Il sait, sans qu'on le lui explique, qu'il est celui à qui revient la responsabilité de transmettre les traditions ancestrales : « Je sais que je suis l'élu. Je le vois²⁰⁷² ». Sa certitude est liée à une perception sensorielle (il « voit » la vérité) qui est également à lire dans un sens figuratif (il « voit », mais de l'intérieur). La connaissance de Marco est intrinsèque, elle n'a pas été inculquée, et relève plutôt d'une acuité puissante, d'une véritable « connaissance au monde de soi-même ». Au mieux, il découvre l'accès à cette connaissance quand il ouvre sa perception au monde. Aussi sa véritable éducation n'a-t-elle pas lieu à l'école : « L'éducation scolaire de Marco était désormais terminée et la vraie pouvait commencer. [...] Il était maintenant temps d'apprendre d'autres façons de connaître les choses²⁰⁷³ ». En quittant l'école, l'enfant peut se consacrer à l'apprentissage plus essentiel d'autres façons de comprendre l'*oikos*. Il est bien question, dans ce récit, de séparer les connaissances inculquées d'un savoir phénoménologique et empirique. Le personnage de Marco permet d'illustrer cette dichotomie :

²⁰⁷² « [...] I know I am the one. I see it. », Hogan, *ibid.*, p. 62.

²⁰⁷³ «Marco's school education was now over and his real one would begin. [...] Now it was time to learn other ways of knowing things », Hogan, *ibid.*, p. 60.

Il pensait aussi, “Quelque part il y a la théorie, le big-bang, les télescopes, les explorateurs de l’espace, la tentative de comprendre l’intelligence. Ailleurs il y a ceux qui étudient la Cité Interdite. Et ici il y a la connaissance de l’eau, de la terre, des plantes, l’astronomie, un autre langage²⁰⁷⁴”.

Selon la conception du jeune homme, les savoirs sur le monde se caractérisent par leur éclatement géographique (comme l’attestent les compléments de lieu « quelque part », « ailleurs », « ici »). Mais ce critère n’est pas l’unique marqueur de la différence entre les savoirs. C’est l’approche elle-même du savoir qui diffère d’un point à l’autre de la planète : certains savoirs sont liés à la théorie scientifique, à l’Histoire, à l’intelligence humaine, quand d’autres ont trait à une connaissance (sans qu’elle soit théorique) des éléments naturels (l’eau, les plantes, les étoiles). De la même façon, Thomas, qui est pourtant brisé par la guerre, est capable, au milieu de la jungle, de sentir le danger, qui n’est pas encore perceptible par les sens : « Il devint l’homme qui pouvait dire où se trouvait l’ennemi, qui pouvait le *sentir*²⁰⁷⁵[...] ». Sa compréhension du monde est également viscérale et non scientifique.

Enfin, les personnages les plus âgés de la tribu manifestent mieux que les autres cette aptitude à sentir le monde. Wilma, la vieille femme qui vit sur l’île des ancêtres, est détentrice d’un savoir unique :

Elle avait également été la gardienne des chants des femmes et du nettoyage des maisons. Elle seule savait comment jouer de leurs instruments, un instrument à main toujours peint en rouge et dont le son ressemblait au chant des oiseaux de la mer. En fait, l’instrument parlait leur langage²⁰⁷⁶.

L’instrument dont elle sait jouer est bien plus qu’un instrument : il parle aux oiseaux. En imitant leur langage, il constitue pour la tribu un moyen de communiquer avec le monde non-humain, d’être encore une partie d’un tout. Wilma sent en elle les vibrations de l’océan, « [...] qui maintenant était presque son propre corps²⁰⁷⁷ ». Aussi est-elle capable de prédire l’avènement d’un tsunami pendant la sécheresse : « Je sais ce que c’est une fissure dans le

²⁰⁷⁴ « He also thought, Somewhere there is theory, the big bang, the telescopes, space explorers, the attempted understanding of intelligence. Somewhere else there are people who study the Forbidden City. And here there is knowledge of the water, the land, plants, astronomy, another language. It is time now to learn new words, songs, and plants », Hogan, *ibid.*, p. 62.

²⁰⁷⁵ « He became the man who could tell where the enemy was, could *feel* them [...] », Hogan, *ibid.*, p. 250.

²⁰⁷⁶ « She had also been the keeper of the women’s songs and washing houses. She alone knew how to play one of their musical instruments, a metal hand instrument always painted red and sounding like the songs of seabirds. In fact, it spoke their language », Hogan, *ibid.*, p. 86.

²⁰⁷⁷ « [...] which was now almost her body », Hogan, *ibid.*, p. 91.

fond de l'océan. Nous allons avoir un tsunami comme nous en avons connu auparavant²⁰⁷⁸ ». C'est grâce à son lien sensible à l'*oikos* qu'elle anticipe un événement aussi puissant et destructeur. L'épisode de sécheresse, raconté dans le chapitre « The Rain Priest », est annoncé à Ruth deux chapitres plus tôt par Feather : « “Écoute bien ce que je te dis. Il va y avoir une sécheresse. Il s'est passé quelque chose de mauvais. Peut-être plus d'une chose. Il y aura une sécheresse²⁰⁷⁹ [...]” ». Dans sa prédiction, Feather établit un lien entre le dérèglement climatique à venir et les récents actes irrespectueux de la tribu. Une telle association ne paraîtrait pas rationnelle d'un point de vue scientifique, mais elle est absolument significative pour le vieil homme qui n'a aucun doute sur sa prédiction.

Aussi l'approche sensible du monde permet-elle une connaissance intrinsèque du monde qui passe à la fois par les sens et par une fusion entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi et le reste. Elle est ainsi résumée par Hervé Barreau : « C'est d'abord parce que je suis vivant que je sens l'environnement où je suis, que je saisis quelque chose entre mes mains, que je suis conduit à exercer mon cerveau en pensant, en voulant, en désirant, en imaginant, et en percevant des objets²⁰⁸⁰ ». Ce savoir issu de la perception du monde n'est pas toujours explicable rationnellement : au contraire, il présente des aspects irrationnels que les œuvres n'expliquent ni ne justifient.

3) La figure de l'ancien, incarnation d'un être au monde sensible

Enfin, tout comme l'adoption du paradigme technoscientifique est cristallisée par la figure du savant et le paradigme religieux par la figure du prophète, cette approche phénoménologique est, elle, illustrée par la figure de l'ancien. Cette figure est évidemment notoire dans *People of the Whale*. Les anciens, ou aînés (« old people »), y sont identifiables spatialement, puisqu'ils vivent sur une île : « De l'autre côté de la baie il y a les bâtiments blanc de chaux. On dirait qu'ils sont peints avec du lait. Les aînés, les traditionalistes, vivent là-bas²⁰⁸¹ ». La blancheur des bâtiments dénote ici une valeur de pureté. Les aînés sont « Ceux Qui se Souviennent » (« the People Who Remember »), les gardiens d'une pensée et d'une

²⁰⁷⁸ « I know what it is. It's a crack in the ocean floor. We are going to have a tsunami like we had before », Hogan, *ibid.*, p. 127.

²⁰⁷⁹ « “Mark my words. There's going to be a drought. A wrong thing was done. Maybe more than one wrong thing. There will be a drought [...]” », Hogan, *ibid.*, p. 108.

²⁰⁸⁰ Hervé Barreau, « Épistémologie et phénoménologie de la vie », *op.cit.*, p. 28.

²⁰⁸¹ « Across the bay are whitewashed buildings. They look as if they've been painted with milk. The old people, the traditionalists, live there », Hogan, *ibid.*, p. 10.

pratique qui ne doivent pas être oubliées. Ils sont la mémoire de la tribu A'atsika. Leur distance géographique, de même que leur âge avancé, leur confèrent une aura mystérieuse. Ils appartiennent au « [...] peuple antérieur, les Mystérieux, ceux dont on pensait qu'ils avaient bâti des maisons en coquillages, parfaitement assemblées²⁰⁸² ». Aussi semblent-ils détenir un code indéchiffrable pour accéder à la compréhension du monde. Ils « [...] sont les réponses aux questions qui n'ont pas encore été posées²⁰⁸³ ».

La figure de l'ancien est incarnée par Witka, le grand-père de Thomas. Le récit commence d'ailleurs par une focalisation sur ce personnage qui n'est pourtant plus vivant dans le temps de la narration. Witka est le détenteur du savoir : « [...] il possédait un incroyable savoir sur l'océan et sur toute la vie marine²⁰⁸⁴ ». Il se différencie des autres habitants par sa tenue blanche, qui rappelle les maisons des aînés : « Il portait des vêtements blancs qui le distinguaient afin que les autres sachent et se souviennent de ce qu'il était et de qui il était²⁰⁸⁵ ». Comme Ruth, il détient un savoir phénoménologique du monde :

Il apprit les chants et les prières. D'ici l'âge de cinq ans il avait déjà rêvé les cartes de montagnes et de vallées sous-marines, le paysage de pierre et les forêts de varech et la langue des courants. Il avait une affinité avec eux. Il voyait tout cela. La nuit il rêvait de la façon dont cela changeait de jour en jour. C'étaient des rêves magnifiques et il aimait le monde océanique²⁰⁸⁶.

En apprenant les prières et les chants ancestraux, Witka ouvre son être à un savoir phénoménologique puissant qui lui permet, dès le plus jeune d'âge, d'appréhender l'*oikos* d'une façon unique. Les « cartes » du monde sous-marin s'imposent à lui dans des rêves d'une grande beauté et lui permettent de connaître avec précision le monde océanique. Ce sont ces rêves qui prodiguent à Witka ses connaissances sur la mer et ses éléments, dont ses enfants héritent ensuite. En effet, la mère de Thomas « [...] pensait comme les aînés pensaient²⁰⁸⁷[...] », et Marco, le fils de Thomas, est également destiné à hériter de ce savoir.

²⁰⁸² « [...] the earlier people, the Mysterious Ones, who were said to have built houses of shells, perfectly pieced together », Hogan, *ibid.*, p. 9.

²⁰⁸³ « [...] they are answers to questions not yet even asked », Hogan, *ibid.*, p. 278.

²⁰⁸⁴ « [...] he had a great deal of knowledge about the ocean and all sea life », Hogan, *ibid.*, p. 18.

²⁰⁸⁵ « He wore white cloth that set him apart so the others would know and remember what and who he was », Hogan, *ibid.*, p. 19.

²⁰⁸⁶ « He learned the songs and prayers. By the age of five he had dreamed the map of underwater mountains and valleys, the landscape of rock and kelp forests and the language of currents. He had an affinity for it. He saw it all. At night he dreamed of the way it changed from day to day. They were beautiful dreams and he loved the ocean world », Hogan, *idem*.

²⁰⁸⁷ « [...] she thought like the old people used to think [...] », Hogan, *ibid.*, p. 16.

Pour les aînés, Marco « [...] avait été le futur²⁰⁸⁸ » (« He had been the future »). La construction de cette phrase révèle un paradoxe grammatical : l'attribut du sujet « le futur » est en opposition avec l'emploi du plus-que-parfait (« past perfect » en grammaire anglaise) « avait été » (« had been »). Cette contradiction révèle que Marco est le futur de la tribu *depuis toujours*, bien avant sa naissance. Selon une conception circulaire de l'existence, Marco était destiné à devenir un aîné. La tribu dit d'ailleurs de lui qu'il est « [...] né vieil homme²⁰⁸⁹ ». Il « [...] possédait les anciennes pratiques²⁰⁹⁰ » (« Marco had the old ways »), c'est-à-dire qu'il détient, dès la naissance et sans aucun apprentissage, le savoir nécessaire au maintien des traditions A'atsika.

Son père, Thomas, est un maillon brisé de la chaîne. Sa naissance coïncidant avec l'installation étrange du poulpe dans la grotte, certains pensent qu'il a hérité, comme sa mère, du savoir des anciens. Si l'épisode de la guerre du Vietnam brise ce privilège, la fin du roman imagine son retour. Quand il échoue sur l'île des aînés, il est « un nouveau-né²⁰⁹¹ » aux cheveux gris. Il incarne alors, comme Marco, une forme de jeune ancestralité, ou de jeunesse ancestrale, la promesse d'une continuation des pratiques traditionnelles. Les aînés, d'ailleurs, « [...] veulent qu'il ouvre le chemin vers le futur²⁰⁹² ». La figure de l'ancien est importante pour Hogan, qui appartient à la tribu Chickasaw : « D'une certaine façon, nous sommes nos ancêtres²⁰⁹³ », affirme-t-elle, confirmant à la fois l'aspect héréditaire de l'ancestralité, et la nécessité d'en incarner les valeurs. Ses personnages sont l'incarnation des savoirs natifs américains disparus en même temps que les tribus ont été massacrées ou déplacées par le gouvernement américain :

Il y avait d'autres façons de connaître qui incluaient des rituels et des cérémonies. Nous avions une grande connaissance des plantes, minéraux, et des médicaments. Les Indiens américains qui avaient survécu pendant des dizaines de milliers d'années avaient été témoins de la destruction de nos systèmes de connaissance, qui incluait la connaissance des écosystèmes²⁰⁹⁴.

²⁰⁸⁸ Hogan, *ibid.*, p. 107.

²⁰⁸⁹ « Born an old man, was what people said of him », Hogan, *ibid.*, p. 38.

²⁰⁹⁰ Hogan, *ibid.*, p. 271.

²⁰⁹¹ « newly born », Hogan, *ibid.*, p. 290.

²⁰⁹² « They want him to open the pathway into the future [...] », Hogan, *ibid.*, p. 267.

²⁰⁹³ « In a way we are our ancestors », « Three Native American Poets », *op.cit.*, 15'.

²⁰⁹⁴ « There were other ways of knowing which included rituals and ceremonies. We had great knowledge of plants, minerals, and medicines. American Indians who'd survived tens of thousands of years witnessed the great destruction of our knowledge systems, which included knowledge of ecosystems », Hogan, *The Woman Who Watches Over the World*, *op.cit.*, p. 28.

On peut donc supposer qu'il y a dans l'écriture de Hogan le souci d'une part de conserver un savoir qui est menacé dans la réalité, et d'autre part d'évoquer le dualisme entre la connaissance du monde native américaine et celle des sociétés occidentales.

Dans les autres œuvres, la figure de l'ancien apparaît brièvement, mais sa mention n'a pas la même intensité. Dans le temps post-apocalyptique de la trilogie *MaddAddam*, Snowman seul fait figure d'ancien pour les Enfants de Crake : « *Je suis votre passé, pourrait-il entonner. Je suis votre ancêtre, venu du pays des morts. À présent, je suis perdu, je ne peux faire marche arrière, je suis piégé ici, tout seul. Laissez-moi entrer*²⁰⁹⁵ ! ». S'il envisage de s'imposer comme un ancêtre, statut légitime dans la mesure où il possède un savoir sur le monde que les Enfants de Crake n'ont pas, son manque de confiance (notable par sa supplication « *Laissez-moi entrer !* ») le décrédibilise immédiatement. Car celui-ci n'est pas – à l'inverse des anciens chez Hogan – nourri par un rapport sensible aux choses. Ses connaissances antérieures étant liées aux temps de l'Anthropocène, elles constituent un poison plutôt qu'une bénédiction pour les créatures. Dans *La Possibilité d'une île*, Daniel1 est l'« ancêtre humain²⁰⁹⁶ » de Daniel24. Il ne montre pas non plus de rapport privilégié au monde : il constitue plutôt l'incarnation d'un être au monde en rupture avec l'*oikos*. Ces ancêtres sont donc défailants et n'ont pas de savoir à partager avec les nouvelles générations.

Il semble donc possible d'observer une rupture entre l'approche épistémologique du monde telle qu'elle présentée chez Hogan et chez nos autres auteurs. Alors que Hogan insiste sur l'importance du savoir phénoménologique et l'héritage des anciens, Atwood et Houellebecq semblent affirmer que celui-ci a disparu pour toujours. On note que *Ouragan* s'approche sur ce point de l'écriture de Hogan. Le personnage de Joséphine y révèle en effet un rapport sensoriel et sensible au monde. Son expérience de l'ouragan est différente de celle des autres personnages dans la mesure où elle constitue une expérience empirique : « Je le répète, encore et encore, à voix haute pour qu'ils entendent tous. Les eaux commencent à baisser. Je le sens parce que je porte les marécages en moi et leurs imperceptibles tremblements²⁰⁹⁷ ». Joséphine « porte les marécages », c'est-à-dire que sont inscrits en elle des lieux liés à son identité personnelle et son histoire collective.

²⁰⁹⁵ « *I'm your past, he might intone. I'm your ancestor, come from the land of the dead. Now I'm lost, I can't get back, I'm stranded here, I'm all alone. Let me in !* », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 106 (VO), p. 119 (VF).

²⁰⁹⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 56.

²⁰⁹⁷ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 168.

Le dualisme que suggère l'écart entre les récits d'Atwood et Houellebecq d'un côté et de Hogan de l'autre atteste d'une diversité des modes de connaissance du monde. Les récits fictifs étudiés abordent la question de notre rapport à l'*oikos* en développant un imaginaire (comme nous l'avons vu en première partie), en évoquant la crise de l'humain qui est nécessairement liée à la crise environnementale (c'est le sujet de la deuxième partie) mais aussi en cristallisant différentes façons de comprendre le monde, de considérer notre place *en rapport* avec lui. Les œuvres offrent donc de refléter autant de « regards » sur l'environnement qui définiraient notre rapport à lui. L'avantage de la lecture comparée est de croiser ces approches qui – puisqu'elles sont souvent évoquées au cœur d'une même œuvre (bien qu'un paradigme domine toujours l'autre) – n'excluent pas de se compléter les unes et les autres. En croisant les différents modèles de compréhension du monde, on autorise de s'ouvrir au doute. On ébranle chacun d'entre eux en lui opposant d'autres approches aussi valides. Comme l'affirme Blanche Cerquiglini,

La fiction a un rôle critique face au savoir, elle tourne l'érudition et la connaissance en dérision, c'est sa fonction carnavalesque ; elle fait planer le doute. Elle déstabilise les certitudes érudites et idéologiques, fait vaciller les pesanteurs de l'Histoire²⁰⁹⁸.

Aussi la confusion que pourrait soulever la diversité des approches revêt-elle une fonction de mise en doute : la fiction, en interrogeant les approches dominantes du monde et en suggérant des formes de savoir moins courantes dans le monde occidental (comme c'est le cas chez Hogan), soulève l'absence de vérité dans la question de notre compréhension du monde. Il semble falloir de ce fait s'en remettre, en tant que lecteurs, à la fiction elle-même, à ce qu'elle nous raconte sur le monde et comment elle le raconte, c'est-à-dire à sa possible écologie littéraire.

²⁰⁹⁸ Blanche Cerquiglini, « Le roman aujourd'hui », dans Jean-Yves Tadié et Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier à demain*, op.cit., p. 414.

Chapitre 8

Questions d'engagement : vers une autonomie de l'écriture

« Never trust the artist. Trust the tale²⁰⁹⁹ »

Puisque la crise environnementale est un sujet résolument politique²¹⁰⁰, on peut se demander si les fictions de l'Anthropocène, en traitant un tel sujet, révèlent également une forme d'engagement qui constituerait un autre critère de définition d'une écologie littéraire. Aussi la lecture comparée des œuvres du *corpus* soulève-t-elle la question de l'engagement de l'écriture dans le contexte de la crise environnementale. On peut entendre l'engagement – terme profondément polysémique – comme à la fois ce qui est dit dans les œuvres à propos de la crise environnementale et la part de l'implication des auteurs dans ce qui est dit. Il s'agit d'observer dans quelle mesure un message politique s'affirme dans les textes en faveur (ou non) de la protection de l'environnement, et si les écrivains, derrière l'œuvre littéraire, formulent le projet d'utiliser la fiction comme vecteur d'une certaine idéologie. Dans *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Benoît Denis rappelle que

la notion d'engagement a subi une usure importante, que ses arêtes les plus vives se sont émoussées et qu'elle est devenue une idée floue et passe-partout, renvoyant indistinctement à la vision du monde d'un auteur, aux idées générales qui traversent son œuvre ou même à la fonction qu'il assigne à la littérature²¹⁰¹.

La notion d'engagement en littérature, qui a connu un « âge d'or » pendant la seconde moitié du XX^e siècle pour finalement être rejetée par le formalisme et le structuralisme, nous apparaît comme un outil important pour analyser l'écriture du sujet profondément politique et social de la crise environnementale. Comme le note Sylvie Servoise, « l'engagement implique en effet une réflexion de l'écrivain sur les rapports qu'entretient la littérature avec le politique (et avec la société en général) et sur les moyens spécifiques dont il dispose pour inscrire le politique dans son œuvre²¹⁰² ». Aussi paraît-il difficile, dans le cadre de la définition d'une

²⁰⁹⁹ David Herbert Lawrence, *Studies in Classic American Literature* [1923], Londres, Penguin Books, 1977, p. 8.

²¹⁰⁰ Voir la deuxième partie.

²¹⁰¹ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2000, p. 9.

²¹⁰² Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire*, *op.cit.*, p. 12.

écologie littéraire, d'ignorer une telle notion, malgré le problème de sa complexité sémantique.

En analysant les fictions de l'Anthropocène, il semble en effet important de savoir si la voix de l'auteur s'y exprime et dans quelle mesure, et en même temps de se demander si cette voix est pertinente, si l'étude critique doit lui prêter attention.

L'engagement dans ces œuvres est identifiable à deux niveaux. Il peut être observé d'une part sur le plan diégétique, puisque certains personnages incarnent une forme d'engagement écologiste, et d'autre part sur le plan littéraire, puisque, de ce fait, on peut se demander si c'est l'engagement des auteurs qui s'exprime à travers eux. Notre étude révèle qu'il se dessine, au premier niveau de lecture, un portrait mitigé de l'écologiste. Ce portrait n'est pas le fait des auteurs, dont la voix n'est pas réellement audible dans les textes, mais plutôt du récit lui-même. Il y aurait, dans l'écriture même, un discours qui s'affirme indépendamment des convictions idéologiques des écrivains. La présence, dans les récits, d'une caractérisation genrée des personnages nous permet d'illustrer cette affirmation. Le second plan d'approche, s'il montre de son côté une certaine complexité, tend à prouver que l'engagement des auteurs eux-mêmes est souvent peu convaincant. À vrai dire, la pertinence même de celui-ci est remise en cause dans la mesure où, une fois de plus, l'écriture apparaît engagée dans son processus lui-même, presque indépendamment de la volonté des auteurs.

I. Figures du « monkeywrenching » dans le récit fictif

1) L'écologiste en littérature

Le discours de défense de l'environnement, que l'on pourrait attendre dans des œuvres traitant de la crise environnementale, n'est pas identifiable *per se* dans celles de notre *corpus*. En revanche, on observe l'écriture, au niveau diégétique, d'un portrait de l'écologiste. Dans nos œuvres premières, ce portrait se caractérise par la dénonciation de la brutalité et du manque de fondements des idéologies écologistes mises en application dans l'activisme.

L'insertion de discours engagés au cœur de la fiction n'est pas nouvelle. Pour ancrer cette tradition littéraire, il nous semble important d'évoquer la littérature des années 1970. Cette période historique, dont nous avons déjà observé l'influence et l'importance dans les

études en écocritique²¹⁰³, est celle de la formulation d'une révolte contre les excès de l'industrialisation et de la mondialisation. Celle-ci trouve une voix dans des œuvres de non-fiction influentes telles que *Silent Spring*²¹⁰⁴ de Rachel Carson. D'après Alain Suberchicot, la publication de cet ouvrage a encouragé de nombreuses œuvres à évoquer le sujet environnemental dans un contexte de crise : « À la destruction environnementale évoquée par Rachel Carson répond, comme en regard, la nécessité pour le texte d'environnement de montrer des exemples de lutte écologique²¹⁰⁵ ».

On peut donc se demander comment les œuvres fictives insèrent, au cœur du récit, cette dimension engagée de la problématique écologique. Il semble que la publication en 1975 du roman d'Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang* constitue un moment essentiel de cette écriture. Le récit y est en effet entièrement construit sur un groupe de personnages défendant l'environnement menacé de l'Ouest des États-Unis aux moyens d'actions radicales. Si le roman traduit l'engagement réel de l'auteur, ce sont d'abord les personnages et l'intrigue qui sont porteurs de l'idéologie, et c'est sur ce point que nous souhaitons nous attarder. L'épigraphe du roman, empruntée au poète Walt Whitman, est équivoque : « Résistez toujours. Obéissez peu²¹⁰⁶ ». Cette injonction à la rébellion, qui fait écho à la désobéissance civile chez Thoreau²¹⁰⁷, est un encouragement à ne pas se contenter des lois dictées par l'état au pouvoir mais de s'indigner et de lui résister. Or c'est bien ce qu'accomplit le groupe qui est mû par un désir profond de transgression et par une volonté d'insoumission. Cela motive la destruction ou le sabotage des installations industrielles imposées au désert américain. Lors de l'une des courses-poursuite entre le groupe et les forces de l'ordre, Hayduke est pleinement satisfait d'entendre le « choc métallique somptueux » de la voiture de Hall, le policier : « Quelle satisfaction du travail bien fait²¹⁰⁸ ! ». L'interjection traduit le bonheur d'avoir perturbé l'ordre civil.

La figure charismatique de ces hors-la-loi auto-érigés en défenseurs du monde naturel est depuis devenue une référence littéraire²¹⁰⁹. Le terme d'Edward Abbey, « monkey-wrench », qui signifie « clé à mollette », est désormais employé, par dérivation impropre (il

²¹⁰³ Voir l'introduction.

²¹⁰⁴ Rachel Carson, *Printemps Silencieux* [*Silent Spring*, 1962], traduction de Jean-François Gravrand, Marseille, Wildproject, 2014.

²¹⁰⁵ Alain Suberchicot, *Littérature et environnement ; pour une écocritique comparée*, op.cit., p. 33.

²¹⁰⁶ « Resist much. Obey little », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, op.cit., p. XI (VO), p. 23 (VF).

²¹⁰⁷ Thoreau, *La désobéissance civile: du devoir de désobéissance civique* [*Civil Disobedience*, 1849], traduction par Jean-Pierre Cattelain, Bats, Utovie, 2007.

²¹⁰⁸ « The satisfaction of a job well done », Edward Abbey, *ibid.*, p. 25 (VO), p. 50 (VF).

²¹⁰⁹ On s'étonne d'ailleurs de ne pas trouver dans le classement de Jim Dwyer une sous-catégorie dédiée aux récits d'éco-sabotage.

est devenu le verbe « to monkeywrench ») comme synonyme du sabotage écologique. Cette appropriation du terme révèle évidemment l'influence capitale du roman d'Edward Abbey à la fois sur les œuvres littéraires contemporaines et sur les mouvements activistes depuis les années 1970. Dave Foreman, le fondateur de l'association militante « Earth First ! », se revendique explicitement d'engagement motivé décrit par Edward Abbey. Son essai, *Ecodefense. A field Guide to Monkeywrenching*²¹¹⁰, fait d'ailleurs état de cette influence. Dans la postface du *Parfum d'Adam*, Jean-Christophe Rufin confirme l'influence importante d'Edward Abbey : « Même si l'on ne souscrit pas à ses idées, il est assez réjouissant pour un romancier de constater qu'une œuvre de fiction, son roman *The Monkey Wrench Gang*, est parvenue à exercer une influence aussi décisive sur la réalité²¹¹¹ ». En effet, l'influence du roman d'Edward Abbey est notoire, notamment dans les œuvres contemporaines. On remarque par exemple dans *The Tree Sitter* que les personnages activistes définissent leur action comme étant du « monkey wrenching », terme que Julie, le personnage principal, néophyte en écosabotage, n'arrive pas immédiatement à s'approprier : « De retour au campement de base, Spiderman était parti. J'ai supposé qu'il était parti "monkey-wrencher" quelque part, comme ils le disent²¹¹² ». D'autres œuvres contemporaines évoquent l'écosabotage, sans que la référence à Edward Abbey ne soit aussi évidente. On peut penser à *All Over Creation*²¹¹³ de Ruth Ozeki, *A Friend of the Earth*²¹¹⁴ de Tom Coraghessan Boyle, ou *Le Parfum d'Adam*²¹¹⁵ de Jean-Christophe Rufin.

Le récit de l'écosabotage se focalise sur un groupe de personnages activistes, ou « éco-gang²¹¹⁶ ». Ceux-ci défendent à tout prix des valeurs liées aux enjeux environnementaux dans l'ère de l'Anthropocène. La motivation et l'idéalisme qu'ils manifestent donnent à leur engagement une certaine noblesse. Hayduke, chez Edward Abbey, est tout à fait prêt à mourir pour sa cause. Il lui paraît inacceptable de vivre en sacrifiant les principes fondamentaux en lesquels il croit. Il cherche « [l]a survie dans l'honneur, bordel ; dans l'honneur à tout prix.

²¹¹⁰ Dave Foreman, *Ecodefense: A Field Guide to Monkeywrenching*, Ned Ludd Books, Earth First!, Tucson, Arizona, 1985.

²¹¹¹ Jean-Christophe Rufin, *Le Parfum d'Adam*, op.cit., p. 763.

²¹¹² « Back at base camp, Spiderman was gone; I took it he was off somewhere "monkey-wrenching", as they called it », Suzanne Matson, *The Tree-Sitter*, op.cit., p. 65.

²¹¹³ Ruth Ozeki, *All Over Creation*, op.cit.

²¹¹⁴ Tom Coraghessan Boyle, *A Friend of the Earth*, op.cit.

²¹¹⁵ Jean-Christophe Rufin, *Le parfum d'Adam*, op.cit. Dans ce roman, l'éco-sabotage est sévèrement condamné par l'auteur.

²¹¹⁶ « [...] des bandes organisées d'activistes de l'environnement, appellation rapidement condensée en « éco-gang », expression plus commode et plus percutante », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, op.cit., p. 73 (VF).

Quoi d'autre²¹¹⁷ ? ». Il est question d'honneur pour Hayduke, qui ne renonce pas, jusqu'au bout du roman, à ses actions en faveur de l'environnement. Plus qu'à une protection du désert, Hayduke se livre à une lutte plus générale contre l'oppression²¹¹⁸. Il tient à son engagement, formulé comme une promesse à lui-même : « "J'ai juré sur l'autel de Dieu"...rugit Hayduke dans les rafales de vent (la capote de la jeep était baissée) et il cligna les yeux en essayant de retrouver les paroles de Jefferson, "...de combattre toute putain de forme de tyrannie²¹¹⁹" ». Sa promesse est rendue plus solennelle par l'ajout des points de suspension signifiant à la fois son hésitation et son émotion. De la même manière, l'utilisation du terme grossier « putain » trahit la rage qui habite le personnage et qui le pousse à ses actions. Chez Edward Abbey, les personnages apparaissent comme servant une cause supérieure à leur propre individualité.

La résurgence de cette figure est identifiable d'abord et surtout dans les œuvres qui gravitent autour de notre *corpus* premier. Dans *The Tree Sitter*, le groupe que rejoint Julie souhaite protéger des arbres menacés de destruction. Neil, l'homme dont elle tombe amoureuse, rejette toute idée d'un engagement qui ne serait pas actif : « "L'éducation ne sert à rien. Ce qui est important est la conviction. Et l'action, la véritable action qui fait la une et qui touche directement le cœur des monolithes économiques²¹²⁰" ». Bien qu'il fasse preuve de hautes facultés intellectuelles (il prépare d'ailleurs une série d'essais qu'il annonce sans modestie comme « "[...] un *Walden* du mouvement pour la défense de la forêt²¹²¹" »), Neil n'est convaincu que par le pouvoir de l'action, ce qui fait de lui un véritable activiste. Par ailleurs, sa conviction écologique est grande. Son engagement, bien que se traduisant par des actions violentes envers la société, est paradoxalement justifié par un désir de défendre les êtres vivants : « "Crois-moi, je n'essaie pas de semer la mort autour de moi. C'est exactement le contraire²¹²²" ». Il voit l'accident de la fin du roman, qui blesse gravement un homme, comme un dommage collatéral, le sacrifice nécessaire pour défendre une cause supérieure. Neil et plus généralement le groupe des « tree-sitters », nous rappellent celui des « Graines de la résistance » (« Seeds of Resistance ») dans *All Over Creation*. Ces individus y sont liés par

²¹¹⁷ « Survival with fucking honor, of course. With fucking honor at all costs. What else ? », Edward Abbey, *ibid.*, p. 342 (VO), p. 395 (VF).

²¹¹⁸ Nous avons vu précédemment comment les deux sont liés. Voir le chapitre 4.

²¹¹⁹ « "I have sworn upon the altar of God," Hayduke bellows into the roaring wind (for the jeep's rag top is down), and he blinks, trying to remember Jefferson's words, "eternal hostility against every fucking form of tyranny" », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 225 (VO), p. 265 (VF).

²¹²⁰ « "Education doesn't matter. What matters is conviction. And action, real action that makes news and strikes directly at the heart of the economic monoliths" », Suzanne Matson, *The Tree Sitter*, *op.cit.*, p. 36.

²¹²¹ « "I'm considering a series of essays over a year or two, kind of a *Walden* of the forest movement" », Suzanne Matson, *ibid.*, p. 168.

²¹²² « "Believe me, I'm not trying to spread death around. Just the opposite" », Suzanne Matson, *ibid.*, p. 224.

la volonté de détruire les plantations génétiquement modifiées de pomme de terre dans l'Idaho et de sensibiliser les consommateurs d'OGM²¹²³. Le groupe est également mû par des convictions inébranlables qui les aident à supporter la mort de l'une des leurs, Charmey, dans une explosion. Ces groupes d'activistes écologistes apparaissent dans la fiction contemporaine comme une résurgence ou une variation de l'éco-gang originel imaginé par Edward Abbey.

2) Un portrait terni

Or les œuvres du *corpus* principal ne reprennent pas, dans leurs récits, ce portrait positif d'individus portés par leurs convictions et montrant un courage hors du commun pour sauver l'ensemble et de la planète. Au contraire, elles relativisent ce portrait en suggérant que l'écologiste est un individu confus qui sert une cause radicale.

La trilogie *MaddAddam* reprend certes le motif de « l'éco-gang » dans la mesure où elle imagine la naissance d'un certain nombre de groupes activistes. Mais on y observe une dichotomie entre une résistance pacifiste et un activisme radical. Dans le premier *opus*, la mère de Jimmy appartient à un groupe d'éco-saboteurs dont l'identité est gardée secrète. Il n'est fait mention que de « [...] la mère de Jimmy et sa clique²¹²⁴ ». On sait seulement que Sharon, après sa fuite, est impliquée dans la contestation de la production du « Cafésympa » (« Happicupa »), le café génétiquement modifié produit par le laboratoire SentéGénic. Celui-ci, créé dans l'objectif d'une production constante et à très grande échelle, condamne les producteurs locaux à renoncer à leur commerce. Le chapitre éponyme (« Cafésympa »/« Happicupa ») décrit plus en détail les modalités d'action des résistants face à la commercialisation d'un produit menaçant l'environnement. Ces actions se caractérisent, le plus souvent, par une grande violence bilatérale: « Le mouvement de résistance était mondial. Il y avait des émeutes, des récoltes brûlées, des cafés Cafésympa pillés, les employés de Cafésympa voyaient leurs voitures plastiquées, eux-mêmes étaient kidnappés, victimes de tireurs embusqués ou lapidés par la foule²¹²⁵ [...] ». La résistance qui s'organise est importante et virulente. Ses actions vont de la proclamation de slogans créatifs et inoffensifs (« Ne buvez pas la Mort²¹²⁶ ! », « Cafésympa = CaféCaca²¹²⁷ »), à des actions plus extrêmes.

²¹²³ Ruth Ozeki, *All Over Creation*, *op.cit.*, p. 53.

²¹²⁴ « Jimmy's mother and her ilk », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 61 (VO), p. 72 (VF).

²¹²⁵ « The resistance movement was global. Riots broke out, crops were burned, Happicuppa cafés were looted, Happicuppa personnel were car-bombed or kidnapped or shot by snipers or beaten to death by mobs [...] » Atwood, *ibid.*, p. 179 (VO), p. 193 (VF).

²¹²⁶ « Don't Drink Death ! », Atwood, *ibid.*, p. 180 (VO), p. 193 (VF).

Par exemple, la narration évoque le bombardement d'un monument américain par des écoterroristes : « La situation se dégrada encore davantage quand une cellule de dingues farouchement anti-Cafésympa posa une bombe dans le Lincoln Memorial et provoqua la mort de cinq écoliers japonais²¹²⁸ [...] ». Si la résistance à la production du café paraît essentiellement pacifiste, l'action contre celle-ci, qui est le fait d'un groupe minoritaire désigné comme une « cellule de dingues » (« fanatics ») est beaucoup plus violente et destructrice. On voit se dessiner un portrait de l'activiste écologiste plus radical et brutal.

Dans *The Year of the Flood*, le groupe MaddAddam est attaché à « la biorésistance²¹²⁹ ». Zeb, qui appartient au groupe, montre un esprit révolutionnaire proche de celui de Hayduke :

– La paix ne nous emmènera pas très loin, dit Zeb. En l'espace d'un mois, cent espèces de plus ont disparu. Les animaux se font bouffer ! On ne va pas rester assis sur notre cul pendant que les lumières s'éteignent l'une après l'autre. Il faut bien commencer par agir quelque part²¹³⁰.

Comme Hayduke et Neil, Zeb ne peut se satisfaire d'une résistance passive et pacifiste. Il souligne l'importance d'une mobilisation immédiate, concrète et efficace. L'attente et l'approche pacifiste préconisées par son frère, Adam Premier et plus généralement par la Secte des Jardiniers de Dieu, ne peuvent pas – à ses yeux – répondre au caractère urgent de la situation environnementale et politique. Bien qu'ils montrent une ambition sincère de protéger l'environnement, les activistes apparaissent aussi et surtout comme des individus dominés par leurs émotions, surtout par la colère. De ce fait leur portrait n'est pas celui d'un groupe porteur de valeurs positives et constructives car celles-ci sont affectées par la violence et par un goût souvent irrationnel du désordre et du chaos politique.

Dans *La Possibilité d'une île*, Vincent évoque brièvement les opposants au pouvoir en place et aux idéologies dominantes. S'il n'éprouve aucune sympathie pour eux, il justifie toutefois leur violence : « Je suppose que les révolutionnaires sont ceux qui sont capables d'assumer la brutalité du monde, et de lui répondre avec une brutalité accrue²¹³¹ ». Sans qu'il

²¹²⁷ « Hapticup is a Crappi Cup », Atwood, *ibid.*, p. 181 (VO), p. 195 (VF).

²¹²⁸ « Things escalated after a cell of crazed anti-Happicuppa fanatics bombed the Lincoln Memorial, killing five visiting Japanese schoolkids [...] » Atwood, *idem*.

²¹²⁹ « the biorésistance thing », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 467 (VO), p. 545 (VF).

²¹³⁰ « “Peace goes only so far”, said Zeb. “There’s at least a hundred new extinct species since this time last month. They got fucking eaten ! We can’t just sit here and watch the lights blink out. Have to begin somewhere” », Atwood, *ibid.*, p. 361 (VF).

²¹³¹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 157.

soit question des activistes ou des résistants écologistes, on note que la référence aux « révolutionnaires » témoigne d'un jugement mitigé : si Vincent comprend la brutalité dont ils font preuve – il l'explique comme une réponse à la brutalité du réel lui-même – il ne les décrit précisément pas autrement que comme des êtres brutaux. Daniel²⁵, en revanche, montre un grand mépris pour les activistes écologistes :

Ces mouvements insistaient sur la nécessité de protéger la “nature” contre les agissements humains, et plaidaient pour l'idée que toutes les espèces, quel que soit leur degré de développement, avaient un “droit” égal à l'occupation de la planète [...]. Les “écologistes”, quoi qu'il en soit, avaient largement sous-estimé la capacité d'adaptation du monde vivant, sa rapidité à reconstituer de nouveaux équilibres sur les ruines d'un monde détruit, et mes premiers prédécesseurs néo-humains, tels Daniel³ et Daniel⁴, soulignent cette sensation d'ironie légère qu'ils éprouvent à voir des forêts denses, peuplées de loups et d'ours, gagner rapidement du terrain sur les anciens complexes industriels²¹³².

Le premier mouvement évoqué rappelle l'idéologie de l'écologie profonde, selon laquelle les éléments et les êtres vivants ont tous un droit d'existence égal. Cette approche, qui s'en prend à l'anthropocentrisme, est ici mise en doute par l'ajout de guillemets autour de notions clé telles que « nature » ou « droit ». Cette insertion des guillemets est la preuve du scepticisme voire du désaccord de Daniel²⁵. Il affirme d'ailleurs ne pas comprendre ce que signifient ces termes dans un tel contexte. Ensuite, le mot « écologiste » lui-même est placé entre guillemets, tendant à décrédibiliser les militants et activistes. La fin de la citation prouve l'inutilité de leur lutte dans la mesure où le monde survit aux désastres artificiels et naturels qu'il traverse. La défense acharnée des êtres vivants et de la nature serait de ce fait ridicule et non nécessaire puisqu'il suffirait de s'en remettre à une autorégulation du monde. Selon Daniel²⁵, les écologistes du XXI^e siècle suivent une « [...] idéologie d'un masochisme étrange²¹³³ » sans rapport avec la discipline originelle de l'écologie. Il traduit même l'engagement activiste comme la preuve du désir d'auto-destruction des hommes.

La référence à l'écologie profonde, qui ne peut être que supposée ici, est explicite lorsque Daniel¹ décrit Susan : « [...] cette fille avait tout de la fanatique de base: on aurait aussi bien pu l'imaginer dans un mouvement évangéliste radical, ou un groupuscule de *deep*

²¹³² Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 454.

²¹³³ Houellebecq, *ibid.*, p. 454.

ecology²¹³⁴ [...] ». On comprend qu'il éprouve un mépris affirmé pour le radicalisme du mouvement écologiste.

De la même façon, le récit du *Parfum d'Adam* insiste sur l'aspect radical et brutal des éco-saboteurs à travers la figure de Ted Harrow, dont l'écologisme se manifeste par une entreprise profondément anti-humaniste, puisqu'il souhaite réduire la population en contaminant les habitants des favelas brésiliennes par le bacille du choléra. Dans la postface du roman, l'auteur commente sa fiction par une mise en garde contre une certaine représentation française de l'activisme écologique, qui est responsable d'occulter la compréhension des mouvements les plus radicaux qu'il cache : « [c]hez nous, l'écologie "courante" prend le visage débonnaire de mouvements politiques ayant pignon sur rue, traversés de querelles bon enfant et préoccupés, lorsqu'ils ont une once de pouvoir, d'améliorer la circulation des vélos ou le recyclage des déchets²¹³⁵ ». Si l'engagement environnemental est présenté comme politisé, il est également et surtout affirmé comme inoffensif et peu actif. Or, selon l'auteur, cette caricature empêche la population de prendre conscience de l'existence de mouvements écologistes radicaux tels que celui de l'écologie profonde.

Dans *The Tree Sitter* le mouvement d'occupation des arbres, qui est *a priori* pacifiste, bascule finalement vers le terrorisme. Celui-ci est défendu par Neil, qui joue sur la sémantique : « "Le terrorisme n'est qu'un mot. L'action, le mouvement, la protestation, la résistance, l'auto-défense – ne sont aussi que des mots. Je pourrais répondre qu'il en existe des plus justes²¹³⁶" ». L'aspect profondément destructeur de l'entreprise militante écologiste est dévoilé à la fin du roman. Comme Juliette dans *Le Parfum d'Adam*, Julie comprend peu à peu le pendant obscur de l'activisme écologiste et décide de s'écarter du groupe des tree-sitters.

On assiste donc à une certaine dénonciation, à travers le récit et les personnages, de la brutalité manifestée par la figure de l'écologiste.

La mise en exergue de cette brutalité est accompagnée, dans certaines des œuvres du corpus, d'une insistance sur l'instabilité mentale des activistes. Chez Atwood, l'activisme écologiste est souvent associé à une certaine folie. Malgré son mépris pour les écologistes, Crake éprouve de la sympathie pour le groupe MaddAddam, dont il devine la réelle ambition :

²¹³⁴ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 238.

²¹³⁵ Jean-Christophe Rufin, *Le Parfum d'Adam*, op.cit., p. 757.

²¹³⁶ « "Terrorist is just a word. Action, movement, protest, resistance, self-defense – those are words, too. I could argue that they're more accurate ones" », Suzanne Matson, *The Tree-Sitter*, op.cit., p. 224.

« “Au début, j’ai cru que ce n’était qu’un autre truc de frappadingue, du style libération animale.org. Mais il y a autre chose derrière. À mon avis, ils cherchent à briser les rouages de la société²¹³⁷ ». Plus tard, il les manipule afin que ceux-ci travaillent avec lui sur le projet de création des Enfants de Crake, corrompant à leur insu leur idéologie. Tout comme il désigne les activistes de « frappadingue[s]²¹³⁸ » (« crazy »), une employée de Neo Agriculturals – l’industrie qui fabrique des poulets sans tête) décrit à Jimmy « les fanas de la protection des animaux²¹³⁹ » (« animal-welfare freaks ») qui s’opposent à ce projet. Le champ lexical de la pathologie mentale (emprunté au registre familial) contribue à discréditer les écologistes. De plus, la description physique des activistes écologistes est caricaturale. Dans le lot des militants s’opposant à la production du CaféSympa, on compte en effet

[...] un certain nombre de membres d’organisations religieuses marginales débordants de ferveur, obèses ou maigrelets affublés de T-shirts ornés d’anges souriants voletant au milieu de petits oiseaux ou d’un Jésus-Christ tenant la main d’un paysan ou encore d’un Dieu est Vert placardé sur la poitrine²¹⁴⁰.

Les militants sont affiliés à des religions obscures et se caractérisent par l’excès, notamment en ce qui concerne leur poids, puisqu’ils sont soit « obèses » soit au contraire « maigrelets ». Par ailleurs, leurs vêtements, sur lesquels sont dessinés des images stéréotypées de la paix et de l’harmonie (des anges, des oiseaux, ou Jésus), tendent à les ridiculiser.

On peut lire dans *Sans l’orang-outan* une autre caricature (toutefois moins explicite et plutôt sujette à notre interprétation) des activistes écologistes. Après la mort des primates, le deuil insupportable d’Albert le pousse à agir, d’une façon ou d’une autre, contre le déclin rapide du monde : « Nous allons réintroduire l’orang-outan dans nos contrées, mes amis, voilà la mission qui nous incombe, repeupler les terres abandonnées²¹⁴¹ ». Face au désarroi qu’inspire l’univers post-apocalyptique, Albert se sent en charge d’une « mission » de repeuplement de la Terre. Mais son projet de réhabilitation, qui pourrait paraître noble, se

²¹³⁷ « “I thought at first they were just another crazy Animal Liberation org. But there’s more to it than that. I think they’re after the machinery. They’re after the whole system, they want to shut it down” », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 217 (VO), p. 232 (VF).

²¹³⁸ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 217 (VO), p. 232 (VF).

²¹³⁹ Atwood, *ibid.*, p. 203 (VO), p. 218 (VF).

²¹⁴⁰ « [...] quite a few overweight or spindly members of marginal, earnest religious groups, in T-shirts with smiley-faced angels flying with birds or Jesus holding hands with a peasant or God is Green on the front », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 180 (VO), p. 194 (VF).

²¹⁴¹ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 161.

traduit pourtant par une action concrète risible. En effet Albert décide d'adopter le comportement des orangs-outans dans l'espoir de devenir lui-même un primate. Son projet est celui d'une adaptation éthologique en vue d'une modification biologique : « [...] nous allons dorénavant passer notre vie dans les arbres²¹⁴² ». L'occupation des arbres en vue d'une transformation biologique, qui apparaît peu convaincante d'un point de vue rationnel, nous apparaît comme une subtile parodie du « tree-sitting ». Comme les « tree-sitters », Albert Moindre et ses quelques compères sont convaincus du bienfait de leur entreprise. Cependant, ils n'en voient pas l'aspect absolument irréalisable et, de ce fait, terriblement vain. Si son groupe montre une volonté tenace de s'opposer au glissement du monde et de l'humanité vers le néant, son mode d'action résistante n'est pas à la hauteur de la gravité de la situation.

De la même façon, dans *La Possibilité d'une île*, Daniel1 imagine un nouveau film intitulé « Le déficit de la sécurité sociale » dans lequel « [...] un réseau [...] inspiré par des thèses proches de l'écologie fondamentale. Le M.E.N (Mouvement d'Extermination des Nains) [...] prônait la disparition de la race humaine, irrémédiablement funeste à l'équilibre de la biosphère²¹⁴³ [...] ». Le personnage se moque des écologistes en liant l'aspect radical et malthusien de leur idéologie à un mouvement d'extermination des « Nains », individus dont on ne doute pas qu'ils amusent le caractère moqueur et irrévérencieux de Daniel1. L'objectif est évidemment de ridiculiser l'écologie profonde.

Le portrait des écologistes, qu'ils soient militants pacifistes ou activistes radicaux, est donc le plus souvent virulent et dénonciateur : s'il souligne la motivation solide des écologistes, il permet également de mettre en garde les lecteurs contre la radicalisation de leurs idéologies. Cette mise en garde n'est pas le fait (sauf chez Jean-Christophe Rufin) d'une affirmation des auteurs mais plutôt celui du récit lui-même.

Le portrait de l'écologiste qu'offrent nos œuvres se détache donc d'une tradition marquée par l'influence des « monkeywrenchers » d'Edward Abbey. La force de conviction qui est dépeinte dans le roman de ce dernier apparaît plutôt, dans notre *corpus*, comme une brutalité inadéquate et dangereuse. Si certaines œuvres soulignent le courage des entreprises écologistes, comme c'est le cas pour les MaddAddamites chez Atwood, la plupart traduisent le risque de la radicalisation inhérent aux actions écologistes. Le récit lui-même, indépendamment du discours des auteurs, formule un postulat sur l'engagement pour la défense de l'environnement : il inciterait plutôt à rejeter une réaction violente et irréfléchie

²¹⁴² Chevillard, *ibid.*, p. 162.

²¹⁴³ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 68.

aux désordres provoqués par l'Anthropocène et à s'interroger sur les moyens constructifs d'y faire face.

II. Illustration d'un engagement de l'écriture : La caractérisation genrée des personnages

1) L'expression de l'oppression des femmes

Le plus souvent, le portrait caricatural de l'écologiste accepte une différenciation genrée, c'est-à-dire que les personnages s'organisent, dans les œuvres, selon une dichotomie évidente : d'un côté, les activistes masculins sont caractérisés par la violence et la grossièreté, et de l'autre côté, les femmes activistes sont décrites comme solides et persévérantes. Il se dégage alors du récit lui-même, en dehors des engagements personnels des auteurs, un message politique sur la division de l'humanité en deux genres stéréotypés. En investissant la question du genre dans le récit fictif, il nous semble possible d'illustrer comment l'engagement se formule au cœur même du récit, par l'écriture plutôt que par la volonté délibérée des auteurs. Pour ce faire, il ne s'agit plus de nous concentrer uniquement sur la figure de l'écologiste mais sur l'ensemble des personnages et surtout sur la façon dont le genre les caractérise.

Cette caractérisation des personnages en fonction de leur genre dans le cadre d'une écriture écologique fait écho au mouvement de l'écoféminisme né dans les années 1970. Inspiré, entre autres, par le mouvement de protestation par des femmes (Chipko) contre la déforestation en Inde, ou par la création en France d'un centre d'informations appelé « Ecologie-Féminisme Centre », l'écoféminisme est une réaction globale à l'état alertant d'un monde phallocratique. C'est dans l'ouvrage *Le Féminisme ou la mort*²¹⁴⁴ que Françoise d'Eaubonne lie pour la première fois de façon très explicite les enjeux de la lutte féministe et ceux de la lutte environnementale. Elle affirme que la phallocratie qui règne sur l'ensemble du monde est née il y a des milliers d'années, « grâce à la passation de l'agriculture au sexe mâle²¹⁴⁵ ». Faisant le constat que notre monde est en danger – à travers la description

²¹⁴⁴ Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort. Femmes en mouvement*, Paris, Pierre Horay, 1974.

²¹⁴⁵ François d'Eaubonne, *ibid.*, p. 236.

documentée de l'aggravation de la pollution et de la croissance démographique rapide – elle rappelle que c'est au système phallocratique qu'on doit cette crise globale. Par ailleurs, elle identifie deux menaces distinctes : la surpopulation et l'exploitation abusive des ressources. Or,

chacune des *deux* menaces est l'aboutissement logique d'une des *deux* découvertes parallèles qui ont donné le pouvoir aux hommes voici cinquante siècles : leur possibilité d'ensemencer la terre comme les femmes, et leur participation dans l'acte de la reproduction. [...] S'étant emparé du sol, donc de la *fertilité* (plus tard de l'industrie) et du ventre de la femme (donc de la *fécondité*), il était logique que la surexploitation de l'une et de l'autre aboutissent à ce double péril menaçant et parallèle : la surpopulation, excès des naissances, et la destruction de l'environnement, excès des produits²¹⁴⁶.

Le « Système mâle », en prenant le contrôle du ventre de la terre et de celui des femmes, et en abusant de l'un et de l'autre, aurait mis en péril l'ensemble de l'humanité et de la planète. De fait, Françoise d'Eaubonne suggère que la solution se trouve dans le féminisme, présenté comme une échappatoire à la mort puisqu'« il ne s'agit plus de mieux-être, mais de nécessité ; non de meilleure vie, mais d'échouer à la mort ; et non pas d'un “avenir plus juste”, mais de l'unique possibilité, pour l'espèce, d'AVOIR ENCORE UN AVENIR²¹⁴⁷ ». Par extension, l'écoféminisme propose donc « [...] une analogie entre la domination de l'homme sur la femme et la domination de l'homme sur la nature²¹⁴⁸ ».

Cette approche peut être pertinente pour lire les fictions de l'Anthropocène. Le lien entre ces deux formes de domination est notamment résumé par la comparaison à plusieurs reprises, dans *Oreille rouge*, de l'Afrique à une femme. La présence d'Albert sur le territoire africain est motivée par un désir d'exploitation de l'Afrique pour en faire un poème. Sa domination sur elle dénote l'acte de viol : « [l']Afrique va le sentir passer²¹⁴⁹ », se dit-il, confiant. La personnification de l'Afrique, dont le genre grammatical est féminin, et le moyen de l'établissement d'un lien indubitable entre la domination masculine sur l'environnement et sur les femmes. Comme les femmes qu'il croise au Mali, « [...] l'Afrique semble-t-il préfère

²¹⁴⁶ Françoise d'Eaubonne, *ibid.*, p. 220.

²¹⁴⁷ Françoise d'Eaubonne, *ibid.*, p. 219. Par ailleurs, la réflexion écoféministe que nous entamons ici nous paraît résonner particulièrement fort avec le problème – annoncé au début de l'étude – du substantif d'« homme » comme devant décrire l'ensemble de l'humanité.

²¹⁴⁸ Razmig Keucheyan, *La Nature est un champ de bataille*, *op.cit.*, p. 62.

²¹⁴⁹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 72.

rester vêtue de ses boubous et de ses pagnes, elle ne relève pas son défi²¹⁵⁰ ». L'Afrique est personnifiée et comparée à une femme, mais surtout à une femme inférieure à Albert, incapable de « relever son défi ». La domination d'Albert est totale : « [l']Afrique est à ses pieds, l'Afrique n'a rien à lui refuser. Il pourrait sévir. Il la tient à sa merci, dans son poème²¹⁵¹ ». Il nous semble que ce cas précis chez Chevillard soit symptomatique d'une association récurrente entre la domination de l'environnement et celle des femmes.

Dans les autres œuvres, la domination masculine s'exprime très explicitement à travers un traitement misogyne des femmes. Une fois de plus, le roman d'Edward Abbey n'est pas sans montrer l'exemple dans la mesure où les femmes, qui en sont quasiment absentes, sont décrites comme des objets insignifiants. Le sergent affirme à propos de celles qu'il appelle « les filles » qu'« [...] elles sont toutes les mêmes dans l'obscurité. Tout le monde s'en branle, des filles, voyez plutôt ma collection d'armes²¹⁵² ». Sa remarque est très claire : les femmes, qu'il humilie et réduit à des enfants en les appelant « les filles », présentent moins d'intérêt que ses armes. Dans le roman, Bonnie, l'unique personnage principal féminin, doit constamment répondre aux remarques misogynes des autres membres du groupe. Hayduke refuse notamment qu'elle accomplisse certaines tâches qu'il considère comme « du travail d'homme²¹⁵³ ». Elle est réifiée par Doc qui, retournant à Albuquerque pour reprendre son travail de docteur, la « lègue » à Hayduke comme un objet, lui affirmant qu'il peut désormais entretenir une relation affective et charnelle avec elle. Sa présence dans le groupe très masculin des « monkeywrenchers » révèle une lourde oppression masculine.

La misogynie des personnages masculins est tout aussi évidente dans les œuvres du corpus. Elle passe notamment par une sexualisation systématique des femmes. Dans *Oreille rouge*, Albert ne s'intéresse qu'aux corps des femmes africaines : « Oreille rouge défend avec ardeur la cause de la femme africaine en lorgnant avec ardeur ses fesses hautes d'un œil fou²¹⁵⁴ ». L'emploi du singulier (« la femme africaine ») pour désigner l'ensemble des femmes qu'il croise a pour effet de réduire celles-ci à des corps dont l'admiration est, selon Albert, une activité noble. La structure syntaxique de la phrase, dont le pronom « en » constitue le pivot, montre bien que le narrateur met à distance la misogynie du personnage : si les lecteurs sont tentés de prendre au sérieux l'initiative de défense ardue des droits des

²¹⁵⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 74.

²¹⁵¹ Chevillard, *ibid.*, p. 114.

²¹⁵² « "They're all the same in the dark. Who gives a shit about girls ; you ought to see my *gun collection* !" », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 20 (VO), p. 44 (VF).

²¹⁵³ « "This is man's work" », Edward Abbey, *ibid.*, p. 71 (VO), p. 102 (VF).

²¹⁵⁴ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 134.

femmes par Albert, la fin de la phrase les informe que ce n'est pas son vrai projet, bien au contraire.

On note par ailleurs que le degré de misogynie des personnages est souvent proportionnel au pourcentage de personnages masculins représentés : si Albert incarne la misogynie occidentale à lui tout seul, les personnages masculins de *La Possibilité d'une île*, et notamment Daniel1, n'en font pas moins. Autrement dit, plus il existe de personnages masculins dans les œuvres, plus le discours misogyne est important. Les femmes, dans le roman de Houellebecq, bénéficient d'un traitement profondément misogyne, cruel et obscène. Elles sont, la plupart du temps, entièrement sexualisées. Elles y sont des « pétasses²¹⁵⁵ », des « gonzesses²¹⁵⁶ », des « putes²¹⁵⁷ », ou encore des « salope[s]²¹⁵⁸ », autant d'insultes dénigrantes visant à humilier les femmes croisées par Daniel1. Selon lui, elles ne sont « au fond bonne[s] qu'à baiser²¹⁵⁹ ». L'extrême violence de cette déclaration, qui se manifeste par le recours à un registre vulgaire ainsi qu'à une structure syntaxique restrictive, ne laisse aucun doute sur le caractère profondément misogyne de Daniel1. S'il ne nie pas que les femmes possèdent des qualités intellectuelles, il assujettit pourtant celles-ci à son désir sexuel : « Les femmes intelligentes m'ont toujours fait bander²¹⁶⁰ ». La sexualisation des femmes réduit celles-ci à leurs parties génitales, qui paraissent seules dignes d'intérêt, pour Daniel1 mais également pour Daniel24 qui, au début du roman, est fasciné par la photo pixellisée du sexe de Marie22 : « [...] j'eus la vision de sa chatte – saccadée, pixellisée, mais étrangement réelle²¹⁶¹ ». On ne sait pas si Daniel24 a déjà vu le visage de Marie22, mais on sait qu'il en a vu le sexe, ce qui lui semble suffisant. La sexualisation des femmes par un être *a priori* asexué confirme le caractère outrageusement misogyne des discours masculins dans *La Possibilité d'une île*.

La trilogie *MaddAddam* montre un discours misogyne similaire. Celui-ci se traduit également par la sexualisation des femmes. Jimmy surnomme l'une de ses professeures « Mlle Stratton – appelez-moi Sally – au gros cul²¹⁶² ». Or, dans *La Possibilité d'une île*, Daniel1 se souvient d'une professeure de philosophie, qu'il surnomme précisément « Gros

²¹⁵⁵ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 262.

²¹⁵⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 104.

²¹⁵⁷ Houellebecq, *idem*.

²¹⁵⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 162 et p. 263.

²¹⁵⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 218.

²¹⁶⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 96.

²¹⁶¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 12.

²¹⁶² « Ms.Stratton Call-Me-Sally, with the big butt », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 40 (VO), p. 50 (VF).

Cul²¹⁶³ ». La sexualisation et l'objectivation des femmes par métonymie sont identiques dans les deux romans, ce qui nous fait supposer qu'ils traduisent un discours commun et dominant. Jimmy apparaît comme particulièrement misogyne. Aussi écrit-il, dans un message électronique destiné à Crake : « (*Ces nanas ne savent peut-être pas compter jusqu'à dix, mais bon, qui a besoin d'arithmétique au pieu ? Du moment qu'elles pensent que tu mérites un dix, ah ah, je blague*²¹⁶⁴ !) ». La précision finale « je blague », qui se traduit par l'insertion d'un caractère (dit « smiley ») dans la version originale, traduit l'indifférence et la condescendance avec laquelle Jimmy traite les femmes : tout comme pour Daniell, elles sont caractérisées par leurs performances sexuelles plutôt que par leurs performances intellectuelles. Cette misogynie est également notable – quoique moins importante – dans les deux autres tomes où les personnages portant le récit (Toby et Ren) sont féminins. Dans *The Year of the Flood*, on découvre notamment la vie d'une maison de prostitution, Zécailles (« Scales », traduit en « Queuezécailles » dans le troisième *opus*), où les femmes sont des objets sexuels. Alors qu'un Painballer, un prisonnier extrêmement violent, entre à Zécailles, le gérant du lieu, Mordis, s'écrit « [s]ortez vos nibards, c'est pour ça que Dieu vous les a donnés²¹⁶⁵ ». Cette injonction grossière confirme la sexualisation des danseuses. Le monde décrit par Atwood est bien celui d'une domination masculine et d'un assujettissement du corps féminin au désir masculin.

On trouve aussi chez Volodine, mais par bribes, la manifestation d'une sexualisation des femmes. Dans le chapitre « La vie des altesses : une amourette de balbutiar XXX », il est question de Minesse, jeune femme vivant dans le harem du roi Balbutiar. Les femmes soumises au roi reçoivent, comme l'indique la voix narrative, des surnoms tels que « *Poupée princière* ou *Poupée du seigneur*²¹⁶⁶ ». La voix narrative affirme par ailleurs qu'il s'agit là d'un grand honneur, soulevant l'ironie de l'assujettissement sexuel des femmes, dont celles-ci devraient apparemment se réjouir. Cela n'est pas sans rappeler les « fiancées du Prophète²¹⁶⁷ » qui, dans *La Possibilité d'une île*, sont soumises aux désirs sexuels de Prophète²¹⁶⁸. Cette soumission est violente chez Volodine, mais Minesse essaie de relativiser : « [...] puisque la brutalité sexuelle faisait partie du destin, elle se félicitait de devoir être violentée par un prince

²¹⁶³ Houellebecq, *ibid.*, p. 318.

²¹⁶⁴ « *These babes may not be able to count to ten, but hey, who needs numeracy in the sack ? Just so long as they think it's ten, haha, joke ☺* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 192 (VO), p. 207 (VF).

²¹⁶⁵ « *Use your tits, why in hell did God make them ?* », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 240 (VO), p. 292 (VF).

²¹⁶⁶ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 108.

²¹⁶⁷ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 231.

²¹⁶⁸ Par ailleurs, on note qu'il s'agit certainement d'une référence aux véritables « anges de Raël » qui sont des femmes au service des Elohim et de Raël.

plutôt que par un épicier du Bazar²¹⁶⁹ ». Ce terrible compromis met en exergue la culture du viol dans laquelle le personnage féminin évolue, où les agressions sexuelles envers les femmes semblent inévitables.

À la sexualisation systématique des femmes s'ajoute leur réification. Ne servant qu'à assouvir des désirs masculins, elles sont souvent considérées par les personnages masculins comme des objets. Dans l'imaginaire de Snowman, elles sont « abstraites » car elles n'ont pas véritablement d'identité : « Il pensait beaucoup aux filles, de manière abstraite, pour ainsi dire – des filles sans tête²¹⁷⁰ [...] ». Cette image nous rappelle celle des poulets sans tête du centre Néoagriculture. Les « filles » n'ont pas d'identité propre dans la mesure où seulement leur féminité les caractérise. Aussi la petite Oryx, que Jimmy croit apercevoir sur un site pornographique, n'est-elle pas vraiment Oryx : « Elle ne s'appelait pas Oryx, elle n'avait pas de nom. Ce n'était qu'une petite fille de plus sur un site porno²¹⁷¹ ». L'assujettissement sexuel de la petite fille lui retire toute subjectivité. Pour Jimmy, d'ailleurs, les jeunes filles des sites pornographiques ne sont pas véritablement des individus : « Pas une seule de ces gamines n'avait jamais paru réelle à Jimmy – elles lui avaient toujours fait l'effet de clones numériques²¹⁷² [...] ». L'aspect virtuel de l'image féminine transforme les jeunes filles en robots dans son imagination. Aussi les femmes sont-elles instrumentalisées à un tel point que les hommes ne sont plus capables de les distinguer comme des individus propres.

Enfin, le discours misogyne, qui est avéré chez les personnages masculins de Houellebecq, Chevillard, Atwood et Volodine, se manifeste par un important nombre d'insultes condescendantes à l'égard des femmes. Il serait trop long de recenser les très nombreuses occurrences de cette méchanceté misogyne, aussi se contentera-t-on d'en relever seulement quelques-unes. Daniell, on s'en doute, ne tarit pas en insultes contre les femmes. Aussi dresse-t-il un portrait sans pitié de sa propre compagne, Isabelle : « Même le visage, cette fois, n'avait pas été épargné : bouffie, coupe-rosée, les cheveux gras et en désordre, elle était affreuse²¹⁷³ ». Daniell ne montre aucune loyauté envers la femme qu'il a aimée, et on

²¹⁶⁹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 116.

²¹⁷⁰ « He thought about girls a lot in the abstract, as it were – girls without heads [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 59 (VO), p. 70 (VF).

²¹⁷¹ « Her name wasn't Oryx, she didn't have a name. She was just another little girl on a porno site », Atwood, *ibid.*, p. 90 (VO), p. 101 (VF).

²¹⁷² « None of those little girls had ever seemed real to Jimmy – they'd always struck him as digital clones [...] », Atwood, *idem*.

²¹⁷³ Houellebecq, *ibid.*, p. 95.

comprend qu'une fois que leur relation est terminée sur le plan sexuel, Isabelle ne trouve plus grâce à ses yeux.

Dans la trilogie d'Atwood, le père de Jimmy incarne une misogynie totale. Il dit de Ramona, sa nouvelle compagne, que « [c]e n'était pas une idiote [...], le seul truc, c'est qu'elle ne tenait pas à se fatiguer les neurones avec de longues phrases²¹⁷⁴ ». La litote permet d'affirmer la paresse et la faiblesse intellectuelle de Ramona. De la même façon, dans *Oreille rouge*, Albert humilie son épouse qui vient le rejoindre en Afrique : « Je vais t'apprendre l'Afrique, dit-il à sa compagne qui l'a rejoint²¹⁷⁵ ». Albert affirme sa supériorité intellectuelle sur sa conjointe en lui promettant de lui enseigner non pas des faits sur l'Afrique, mais l'Afrique elle-même (ce qui constitue, il faut le dire, un projet ambitieux). La femme d'Albert a d'ailleurs si peu d'importance dans le récit qu'elle n'est même pas, grammaticalement, le sujet des phrases qui la concernent. Enfin, la misogynie s'exprime à travers des vérités générales toujours assénées par des hommes, telles que l'affirmation de Crake selon laquelle « [l]es artistes de sexe féminin sont biologiquement détraquées²¹⁷⁶ », celle du père de Jimmy selon laquelle « [l]es femmes sont toujours en train de bouillir sous la cravate²¹⁷⁷ », ou celle de Daniel selon laquelle « [l]es femmes manquent d'humour en général, c'est pourquoi elles considèrent l'humour comme faisant partie des qualités viriles²¹⁷⁸ [...] ». Le sujet de ces phrases est toujours les femmes, est le verbe au présent de vérité générale est toujours acteur d'une humiliation. Les femmes sont présentées comme des êtres opprimés²¹⁷⁹.

Cependant, l'abondance du discours misogyne dans trois des œuvres du *corpus* nous pousse non pas à en conclure que les œuvres encouragent la misogynie, mais plutôt à supposer qu'elles la condamnent en la rendant omniprésente et insupportable. Il apparaît qu'une telle présence est trop évidente pour n'être que la traduction d'un point de vue dominant, d'autant plus que les œuvres étudiées sont écrites par des hommes, certes, mais aussi par une femme (Atwood). Au contraire, en insistant sur la misogynie des hommes, les œuvres en peignent un portrait vil et détestable. On note par ailleurs que l'œuvre de Hogan ne

²¹⁷⁴ « She wasn't stupid, said Jimmy's dad, she just didn't want to put her neuron power into long sentences », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 25 (VO), p. 35 (VF).

²¹⁷⁵ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 48.

²¹⁷⁶ « Female artists are biologically confused », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 168 (VO), p. 182 (VF).

²¹⁷⁷ « "Women always get hot under the collar" », Atwood, *ibid.*, p. 16 (VO), p. 26 (VF). Par ailleurs, on note que la traduction de « collar » en français est « cravate », ce qui est un item majoritairement masculin. Cela peut paraître étonnant dans la mesure où il s'agit d'illustrer un comportement féminin. Peut-être l'usage du terme « cravate » par le père de Jimmy permet-il d'affirmer la domination des hommes sur les femmes ?

²¹⁷⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 24.

²¹⁷⁹ De ce fait, nous aurions pu tout à fait inclure l'oppression des femmes dans le chapitre 4. Comme les minorités ethniques ou les personnes âgées, elles sont victimes de la distribution injuste des espaces et sujettes à de nombreuses discriminations.

montre pas la même abondance d'occurrences misogynes. Cela est justifié par la présence de personnages féminins forts qui dépassent un discours misogyne pourtant existant puisque formulé par les hommes de la tribu. *People of the Whale* traduit autrement la caractérisation genrée des personnages : il ne s'agit pas d'insister sur l'oppression contre les femmes mais plutôt d'illustrer la force de celles-ci. La représentation genrée oscille donc entre l'abondance du discours misogyne et l'omniprésence d'une figure féminine forte et engagée.

2) Émergence de figures féministes

Chez Hogan, l'oppression exercée par les hommes sur les femmes n'est pas ignorée. Au contraire, elle est rappelée dans le texte à travers un regard historique. Par exemple, quand certaines femmes de la tribu n'osent pas s'opposer à la décision prise par leur mari ou leurs fils de chasser les baleines, la voix narrative rappelle leur héritage de la soumission : « Le temps et l'histoire avaient réduit leur monde, peut-être même leur âme, aussi facilement que les châteaux de sable sont balayés par la mer²¹⁸⁰ ». Leur décision de retrait est justifiée par l'anticipation d'une répression qui se révèle systématique. Ruth se souvient d'une époque où l'oppression des femmes était encore plus marquée : « C'était avant que les filles ne portent des pantalons, donc ses jambes étaient toujours froides et trempées²¹⁸¹ ». Elle appartient à une génération qui a connu et expérimenté une forte domination masculine.

Cependant, les femmes, bien qu'explicitement opprimées par les hommes, révèlent un lien unique avec l'*oikos*. Nous avons déjà vu le rapport privilégié qu'entretiennent Ruth et Wilma avec l'environnement, notamment avec l'océan et les baleines²¹⁸². Ce privilège s'étend à toutes les femmes de la tribu. L'harmonie avec l'*oikos* apparaît alors comme une capacité essentiellement féminine. En ce sens, la figure féminine s'affirme chez Hogan comme une figure de la terre et de la mer, celle d'une fusion avec les éléments. Elle nous rappelle les femmes du mouvement Chipko enlaçant les arbres pour en assurer la protection. Dans le récit, le lien des femmes avec l'environnement naturel est confirmé par la voyante que consulte la mère adoptive de Lin : « Elle dit que tu reviendras toujours aux fleurs même si tu vas à

²¹⁸⁰ « Time and history had reduced their world, maybe even the soul, as easily as a sand castle is washed into the sea », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 86-87.

²¹⁸¹ « It was in the days before girls wore pants, so her legs [Ruth] were always cold and wet » Hogan, *ibid.*, p. 159.

²¹⁸² Voir le chapitre 7.

l'école. Tu es destinée à la *co-ro-fiu*²¹⁸³ ». La vieille femme, qui ne parle pas anglais, essaie de prononcer le mot « chlorophylle » désignant un pigment végétal. Elle voit chez Lin un attachement essentiel aux végétaux qui lui fait penser que son attrait pour les fleurs est inné et inaliénable. De la même façon, alors que Marco s'éloigne du rivage pour pêcher une baleine en compagnie des hommes, les femmes du village semblent entourées d'une puissante aura spirituelle : « Les femmes étaient magnifiques, debout toutes ensemble, pensa-t-il, comme la figure des esprits sculptée par les aînés²¹⁸⁴ ». Elles dévoilent une puissance ancestrale liée à l'environnement qui semble les rendre invincibles.

Aux nombreux discours misogynes décrits précédemment s'oppose le portrait de femmes militantes, résistantes voire guerrières. Les femmes apparaissent en effet dans certaines de nos œuvres comme de puissantes alliées de l'environnement. Notons que Bonniz Abbzug, dans le roman d'Edward Abbey, est bien moins faible qu'elle en a l'air. Si cette jeune femme est constamment harcelée par les hommes du groupe, et si elle représente à elle seule le sexe féminin dans l'œuvre, elle n'en affirme pas moins une solidité mentale, émotionnelle et physique qui force le respect des autres personnages :

C'était une marcheuse aussi, cette fille. Avec des chaussures à semelles épaisses, une chemise de l'armée, un short et un chapeau de Ranger, elle arpentait seule la Sandia, l'unique chaîne de montagnes d'Albuquerque, ou bien les terrains volcaniques à l'ouest de la ville²¹⁸⁵.

Le personnage de Bonnie est celui d'une femme forte, une « marcheuse » portant des vêtements traditionnellement attribués aux hommes (ceux de l'armée). Elle se caractérise par son indépendance (on nous dit qu'elle marche seule) et son courage (elle parcourt des terres hostiles). Par ailleurs, elle réfute inlassablement les assertions misogynes de ses partenaires. Quand Hayduke lui dit « – Ben...merde, vous êtes la femme de Doc. », sa réponse est sans équivoque : « – Sûrement pas. Je suis ma *propre* femme²¹⁸⁶ ».

²¹⁸³ « She says you will always come home to flowers even if you go to school. You are meant for *co-ro-fiu* », Hogan, *ibid.*, p. 205.

²¹⁸⁴ « The women looked beautiful standing together, he thought, like the figures of spirits the old ones carved », Hogan, *ibid.*, p. 88.

²¹⁸⁵ « She was a walker too, that girl. In lug-soled boots, army shirt, short pants and bush ranger's hat, she marched along, alone, through Albuquerque's only mountains, the pink Sandia range, or tramped about over the volcanoes west of town », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p.51 (VO), p.80 (VF).

²¹⁸⁶ « "Well...shit. You're Doc's woman." / "Like hell I am. I'm my *own* woman" », Edward Abbey, *ibid.*, p. 181 (VO), p. 220 (VF).

On trouve des figures similaires dans les deux œuvres de notre *corpus* écrites par des femmes, la trilogie *MaddAddam* et *People of the Whale*²¹⁸⁷. Dans la trilogie d'Atwood, la focalisation interne exprimant le point de vue de Toby dans deux des tomes permet de contrer la pensée misogyne de Jimmy. En effet, plutôt que par son physique, Toby est définie par son impressionnant savoir sur les plantes et son lien avec le non humain. C'est une guerrière : elle n'a pas peur du combat, et participe d'ailleurs à la bataille finale contre les Painballers dans *MaddAddam*. Aussi est-elle acclamée par Ren quand elles reviennent ensemble d'une mission pour sauver Amanda, faite prisonnière par les Painballers : « “J'ai cru qu'ils allaient nous tuer. Eux, les deux...Mais tu aurais dû voir Toby ! Une vraie dure à cuire²¹⁸⁸ !” ». Toby est donc un personnage psychologiquement et physiquement solide. Elle manifeste par ailleurs une idéologie féministe à laquelle elle essaie de rester fidèle. Elle souhaite, notamment en ce qui concerne Renard Véloce (Swift Fox), pour qui elle éprouve une grande aversion, ne pas tomber dans l'écueil du « slut-shaming²¹⁸⁹ » : « Elle se force à éliminer de son esprit le mot *traînée* : une femme ne devrait pas utiliser ce mot à propos d'une autre, surtout sans motif précis²¹⁹⁰ ». Toby doit donc faire un effort d'autodiscipline pour ne pas perpétuer une pensée misogyne largement diffusée dans un système culturellement patriarcal. Le personnage de Renard Véloce, d'ailleurs, se distingue par son féminisme. Par exemple, alors que Zeb s'inquiète de laisser les femmes seules au refuge, Renard Véloce exprime sa colère : « – On n'est pas des vulgaires paquets, s'indigne Renard Véloce, on est capables de se défendre²¹⁹¹ ! ». Aussi rejette-t-elle l'oppression sexiste et misogyne dont les femmes sont victimes en affirmant leur capacité à se défendre et en refusant l'objectivation inconsciemment formulée par Zeb.

Par ailleurs, on remarque que, chez Atwood, les militants ou les activistes écologistes sont le plus souvent des femmes. Au début de la trilogie, Jimmy entend parler d'une attaque terroriste contre le Compound opérée par « une fanatique, une bonne femme en possession d'une bioforme hostile cachée dans une bombe de laque²¹⁹² ». Dans la traduction française,

²¹⁸⁷ Faut-il voir un hasard dans le fait que ces œuvres ont été écrites par des femmes ? Nous y revenons à la fin de ce chapitre.

²¹⁸⁸ « “But you should've seen Toby ! She was so badass!” », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 18 (VO), p. 35 (VF).

²¹⁸⁹ Le « slut-shaming », terme inventé récemment par des féministes anglophones, désigne toute action d'humiliation des femmes basée sur leur sexualité.

²¹⁹⁰ « She consciously suppresses the word *slut* : a woman should not use that word about another woman, especially with no exact cause », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 97 (VO), p. 143 (VF).

²¹⁹¹ « “We're not just packages,” says Swift Fox. “We can fight back!” », Atwood, *ibid.*, p. 274 (VO), p. 400 (VF).

²¹⁹² « some fanatic, a woman, with a hostile bioform concealed in a hairspray bottle », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 53 (VO), p. 63 (VF).

l'emploi du terme dévalorisant de « bonne femme » nous laisse penser qu'il s'agit ici de la pensée ou de la parole du père de Jimmy traduite par le discours indirect libre. Quoi qu'il en soit, il est avéré que l'acte terroriste contre les Compounds est opéré par une femme. Sharon, la mère de Jimmy, est également une activiste. En quittant le Compound, en détruisant ses données et celles de son mari et en libérant Killer, la rasconce de Jimmy, Sharon affirme à la fois ses convictions écologistes et sa détermination et son insubordination. Son attitude transgressive met le père de Jimmy en difficulté : « Sa femme avait transgressé tous les règlements, elle avait dû avoir une autre vie sans qu'il en sache rien²¹⁹³ ». Il est déstabilisé dans la mesure où sa femme s'est émancipée d'un foyer duquel il la croyait prisonnière. Plus qu'un acte de transgression, Sharon s'offre une véritable libération en s'extrayant d'une organisation hostile à l'environnement mais aussi au cadre restrictif et patriarcal du foyer. Enfin, on pense à la colocataire de Jimmy à l'université, « une végétalienne fondamentaliste nommée Bernice²¹⁹⁴ ». Cette jeune femme, dont les convictions écologistes sont aussi radicales que celles de Sharon, montre un activisme qui prend Jimmy pour cible : « Bernice désapprouvait son comportement carnivore et le lui fit savoir en lui piquant ses sandales en cuir pour les brûler sur la pelouse²¹⁹⁵ ». Quand les femmes revêtent la fonction d'activistes, elles ne correspondent pas tout à fait à la description précédemment observée d'un personnage brutal et impulsif. À la place, elles apparaissent comme des opposantes solides et affranchies des systèmes en place.

Chez Volodine, on note la présence de quelques figures de femmes guerrières, telles que la femme rencontrée par Wong au début de l'œuvre, « habillée de guenilles militaires » et munie d'un « lance-roquettes déglingué²¹⁹⁶ ». Son accoutrement de l'armée ainsi que sa possession d'une arme lourde font d'elle un personnage guerrier. Ainsi, l'une des « sept reines sirènes », Sole-Sole III, est décrite comme une activiste participant à des attentats : « elle portait un tatouage qui lui décorait le sein gauche jusqu'à l'ouïe²¹⁹⁷ ». Une fois de plus on voit s'ériger la figure d'une femme courageuse et guerrière dont le combat est poussé par ses convictions.

²¹⁹³ « His wife had broken every rule in the book, she must've had a whole other life and he'd had no idea », Atwood, *ibid.*, p. 64 (VO), p. 75 (VF).

²¹⁹⁴ « [...] a fundamentalist vegan called Bernice [...] », Atwood, *ibid.*, p. 188 (VO), p. 203 (VF).

²¹⁹⁵ « Bernice let him know how much she disapproved of his carnivorous ways by kidnapping his leather sandals and incinerating them on the lawn », Atwood, *idem*.

²¹⁹⁶ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 11.

²¹⁹⁷ Volodine, *ibid.*, p. 43.

L'exemple le plus pertinent se trouve cependant chez Hogan, où les personnages féminins s'affirment par leur pouvoir. Il est d'ailleurs fait mention d'un groupe de femmes appelé « the powerful women²¹⁹⁸ », qu'on pourrait traduire par « les femmes de pouvoir » ou « les femmes puissantes ». L'emploi de l'article défini nous indique que la locution traduit un statut au sein de la tribu. Par ailleurs, il nous semble possible de voir dans le personnage de Lin une réminiscence subtile de la figure réelle de Julia Butterfly Hill, activiste américaine ayant vécu dans un arbre pendant deux ans afin d'en empêcher la destruction. Car Lin, quand elle arrive à Ho Chin Min City, dort dans un arbre toutes les nuits : « C'était son arbre, chantant, grinçant d'insectes et tout²¹⁹⁹ ». Si l'acte d'occupation de l'arbre est ici moins lié à une contestation environnementale qu'à une nécessité de survie, le choix de vivre dans un arbre évoque la figure de l'activiste écologique.

Ruth semble être l'incarnation idéale de la figure de la guerrière. Son attente du retour de Thomas évoque la figure de Pénélope attendant d'Ulysse. Toutefois, elle refuse d'être définie par cette attente. Elle pense notamment à l'épouse de Marco Polo, et au mépris que la légende lui témoigne : « Personne n'a écrit sur la femme de Marco Polo, le premier voyageur. Pour ce qu'on en sait, personne n'a écrit à propos des femmes qui étaient laissées au foyer quand leur mari partaient à la guerre, ou chercher d'autres mondes ou voyager par pur plaisir²²⁰⁰ ». Le désespoir de Ruth est donc l'occasion de réveiller des figures littéraires endormies par un discours patriarcal, et de leur donner l'importance qui ne leur a jamais été octroyée. Par ailleurs, son engagement pour la conservation des traditions et contre la dégradation de l'*oikos* de la tribu est sans limites. Il se manifeste dès les premières pages, lorsqu'elle coupe le fil de fer autour des arbres près de sa maison en appelant cet acte : « “La libération des arbres²²⁰¹” ». Si cet acte est relativement insignifiant, il n'en consiste pas moins une forme d'activisme qui est un indicateur de sa personnalité. Dans le chapitre « Dark River, 1988 », elle éveille la conscience de sa tribu sur le déclin de leur tradition, et s'oppose, seule contre les hommes, à la chasse de la baleine dans un but lucratif. Le militantisme de Ruth en faveur des baleines est vif : « “Ils disent que le monde est immortel. Mais nous voyons désormais les gens différemment dans notre vie. Il y a moins de baleines²²⁰²” »,

²¹⁹⁸ Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 16.

²¹⁹⁹ « It was her tree, singing, creaking insects and all », Hogan, *ibid.*, p. 192.

²²⁰⁰ « No one wrote about the wife of Marco Polo, the first journeyer. As far as anyone knew, no one wrote about the women who were left at home when their husbands were at war or searching for other worlds or traveling out of pure longing », Hogan, *ibid.*, p. 50.

²²⁰¹ « “The liberation of the trees!” », Hogan, *ibid.*, p. 29.

²²⁰² « “They are saying the world is deathless. But we have seen it differently in our lives. There are fewer whales” », Hogan, *ibid.*, p. 70.

affirme-t-elle, formulant explicitement le déclin qui menace la tribu et le monde entier. Car Ruth est hautement capable d'utiliser le langage pour exprimer ses convictions, « [c]'était une femme spéciale qui n'avait pas peur d'utiliser les mots²²⁰³ », confirme d'ailleurs la voix narrative. Il s'agit là d'une qualité rare dans une tribu où les hommes sont habituellement les porteurs de la parole. La conviction de Ruth est profondément liée à son attachement à la terre et à l'océan. Cela fait d'elle une femme forte, « une femme qui peut se tenir seule dans le monde²²⁰⁴ ». Elle se caractérise par son indépendance et sa force physique qui lui permet d'exceller à la pêche : « Ruth a les bras solides et bruns, pas du tout délicats²²⁰⁵ ». La colère qui habite ce personnage fait d'elle une « claqueuse de porte²²⁰⁶ », comme le pense Lin, mais au sens le plus positif du terme : son indignation est bruyante et impossible à ignorer. Son engagement et son courage face à un système qui l'exclut par définition font d'elle « une guerrière d'un autre genre²²⁰⁷ » (littéralement et figurativement, si l'on s'amuse de la traduction française). Thomas, pensant à Ruth, se dit d'ailleurs que, « [...] de tous les guerriers qu'ils avaient connus, c'était elle le vrai héros²²⁰⁸ ». Les anciens voient en Ruth une force exceptionnelle, comme l'atteste leur reconnaissance : « “[...] toi, tu es une femme forte. Tu t'es battue, tu aimes ton peuple, et nous te remercions²²⁰⁹” ».

Le portrait de femmes guerrières et puissantes tend, dans certains cas, vers leur idéalisation voire leur mythification. On note d'abord que bien que *La Possibilité d'une île* soit dominé par le discours misogyne de Daniel1, on peut également y lire parcimonieusement des commentaires positifs sur les femmes. Esther, que Daniel1 surnomme Belle, trouve notamment grâce à ses yeux : « Pour parler de Belle je dirai simplement, sans exagération ni métaphore, qu'elle m'a rendu la vie²²¹⁰ ». S'il est mû par un mépris certain des femmes, Daniel1 n'en manifeste pas moins une étrange fascination pour celles-ci. Cette admiration s'exprime dans un sous-texte exprimant une vision idéalisée de la féminité qui passe toujours par des médias méta-narratifs. Par exemple, Daniel1 aperçoit dans le métro une copie de « *L'amour Libre* » d'André Breton, qu'il considère comme « un très beau poème²²¹¹ » malgré

²²⁰³ « She was a rare woman who was not afraid to use words », Hogan, *ibid.*, p. 83.

²²⁰⁴ « a woman who can stand alone in the world », Hogan, *ibid.*, p. 30.

²²⁰⁵ « Ruth has brown strong arms, not at all dainty », Hogan, *ibid.*, p. 222.

²²⁰⁶ « What a door-slammer », Hogan, *ibid.*, p. 226.

²²⁰⁷ « a different kind of warrior », Hogan, *ibid.*, p. 67.

²²⁰⁸ « He thinks, out of all the warriors he has known, she is the true hero », Hogan, *ibid.*, p. 251.

²²⁰⁹ « “[...] you, you are a strong woman. You fought, you love your people, and we thank you” », Hogan, *ibid.*, p. 107.

²²¹⁰ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 173.

²²¹¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 322.

son dégoût pour l'auteur surréaliste. Il s'agit sans doute du poème de Breton intitulé « L'union libre », où une femme, appelée de façon anaphorique « ma femme », est décrite comme mystérieuse et belle. Le poème traduit le regard extérieur d'un homme sur une femme liée aux éléments naturels, exclusivement décrite par son physique :

[...] Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu²²¹²

S'il ne présente pas les femmes comme des individus doués de capacités intellectuelles et physiques, le poème de Breton participe d'une idéalisation traditionnelle de celles-ci : elles sont mystérieuses et inexplicablement liées à « la savane », à l'eau, au bois, à l'air, au feu et à la terre. Elles fascinent en même temps qu'elles restent un objet que l'on peut posséder, comme l'atteste l'emploi anaphorique de l'article possessif « ma ». Plus tard, à l'aéroport, Daniell entend une chanson dont le refrain, « *Mujer es fatal* » (« la femme est fatale »), est révélateur pour le personnage en souffrance : pour lui, les femmes sont véritablement fatales en ce qu'elles lui font vivre « un enfer authentique²²¹³ ». Cette évocation nous rappelle bien sûr la figure littéraire de la femme fatale qui a pour effet, une fois de plus, d'idéaliser et de « dé-réaliser » les femmes en en faisant une sorte de figure sacrée. Or cette figure semble dévoiler la supériorité des femmes sur le personnage de Daniell, éternel perdant au jeu de l'amour, systématiquement vaincu par des femmes trop fortes pour lui. Enfin, Daniell se suicide après avoir visionné un film, *Una mujer desnuda* (« une femme nue ») dans lequel Esther incarne une femme qui « multipliait les expériences sexuelles sans jamais éprouver le moindre sentiment²²¹⁴ ». Le film évoque un poème de l'auteur uruguayen Mario Benedetti, « Una mujer desnuda²²¹⁵ », décrivant la beauté d'une femme déshabillée, et la confiance qui s'en dégage (« Une femme nue et dans l'obscurité, prodigue un éclat qui donne confiance²²¹⁶[...] »). Aussi la domination des hommes sur les femmes est-elle mise en doute non seulement dans le discours de Daniell, mais aussi et surtout à travers d'autres médias qui l'affectent au point de s'en donner la mort. Les femmes, dans ces évocations poétiques, sont magnifiées et idéalisées.

²²¹² André Breton, « L'union libre », *Clair de terre* [1923], Paris, Gallimard, 2009.

²²¹³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 312.

²²¹⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 431.

²²¹⁵ Mario Benedetti, « Una mujer desnuda », *Inventario Dos*, Madrid, Visor Libros, 1993.

²²¹⁶ « [...] Una mujer desnuda y en lo oscuro / genera un resplandor que da confianza [...] », Benedetti, *idem*. Notre traduction.

Dans la trilogie d'Atwood, Oryx est également idéalisée. Ce personnage, tué au moment de la diffusion du virus de Crake, survit dans la mémoire blessée de Snowman. Il l'aperçoit notamment dans ses rêves, « vêtue de fragiles pétales en papier de soie blanc, en train de faire la planche dans une piscine²²¹⁷ ». L'image que Snowman conserve d'Oryx est bien sûre onirique et magnifiée. Elle rappelle la figure littéraire d'Ophélie et donne l'impression qu'Oryx glisse, dans l'esprit torturé de Snowman, vers le mythe. Nouvelle Pandore, elle est « pareille à un plein coffret de secrets²²¹⁸ ». Elle est à la fois la boîte et la déesse qui garde la boîte. Sa mort correspond bien à la libération des maux du monde, c'est-à-dire à l'épisode apocalyptique déclenché par Crake. Par ailleurs, on note que, selon le mythe, Pandore est constituée d'argile et d'eau, ce qui confirme son lien privilégié avec les éléments naturels. De la même façon, la mère de Jimmy, en quittant le foyer et en rejoignant la résistance, atteint un statut de déesse : « Sa mère avait à présent un statut d'être mythique, quelque chose qui transcendait l'humain, avec des ailes noires, des yeux brûlants comme la Justice et une épée²²¹⁹ ». Si Jimmy se sert de cette mythification de la figure maternelle pour séduire les femmes, il n'exprime pas moins comment la figure de la militante glisse vers l'idéalisation et le mythe. D'ailleurs, quand il aperçoit à la télévision sa mère protestant contre la production de Cafésympa, il est frappé par la beauté qui émane de « ses sourcils froncés, ses yeux bleus vibrants et sincères, sa bouche décidée²²²⁰ ». L'activisme de Sharon lui confère donc un charisme que Jimmy lui ignorait. Enfin, Snowman, seul au monde après la catastrophe, entend des voix de femmes qu'il attribue à des sirènes :

²²¹⁷ « floating on her back in a swimming pool, wearing an outfit that appears to be made of delicate white tissue-paper petals », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 43 (VO), p. 53 (VF).

²²¹⁸ « she was a casketful of secrets », Atwood, *ibid.*, p. 314 (VO), p. 333 (VF).

²²¹⁹ « By then his mother had attained the status of a mythical being, something that transcended the human, with dark wings and eyes that burned like Justice, and a sword », Atwood, *ibid.*, p. 191 (VO), p. 205 (VF).

²²²⁰ « her frowning eyebrows, her candid blue eyes, her determined mouth », Atwood, *ibid.*, p. 181 (VO), p. 195 (VF).

Encore un peu et il va voir de superbes démons aux mamelons rouge feu qui vont se lécher les lèvres et darder leur langue rose et invitante. Des sirènes émergeront d'entre les vagues, là-bas au-delà des tours qui tombent en ruine, et, attiré par leur chant enjôleur, il ira les rejoindre à la nage et se fera bouffer par les requins. Des créatures aux visages et aux seins de femme et aux serres d'aigle lui fondront dessus, il leur ouvrira les bras et ce sera la fin²²²¹.

N'ayant pas vu de femmes depuis longtemps, Snowman se les imagine comme des créatures mythiques, des sirènes prêtes à le séduire. Ulysse médiocre errant sans but, Snowman attend sinon espère que des femmes fatales, séductrices et dangereuses viennent lui ôter la vie. On note par ailleurs que les sirènes imaginées par Snowman sont – elles aussi – sexualisées et objectivées. Leur puissance émane de leur beauté physique : celles-ci sont « superbes », et sont exclusivement décrites par les parties sexuelles de leur corps, c'est-à-dire leurs « mamelons rouge feu », « leur langue rose et invitante », ou encore leurs « seins de femme ». La mythification n'échappe donc pas à une représentation misogyne des femmes qui, dans le fantasme eschatologique de Snowman, sont encore et toujours des êtres vils (ce sont des « démons », des « créatures » à moitié aigle). Cependant, les sirènes, dans ce fantasme, ont raison de Snowman, qui souhaite perdre la vie dans cette étreinte infernale. Les femmes montrant un caractère indiscipliné et résistant, les hommes, qui se croyaient pourtant dominants, les imaginent donc en êtres fictifs autrement supérieurs à eux. On voit bien l'empreinte mythologique sur le récit, qui est systématiquement liée à la féminité.

Dans *People of the Whale*, la mythification des femmes est visible dans une légende évoquant la création de la tribu A'atsika par une femme née de la mer :

²²²¹ « Pretty soon he'll be seeing beautiful demons, beckoning to him, licking their lips, with red-hot nipples and flickering pink tongues. Mermaids will rise from the waves. Out there beyond the crumbling towers, and he'll hear their lovely singing and swim out to them and be eaten by sharks. Creatures with the heads and breasts of women and the talons of eagles will swoop down on him, and he'll open his arms to them, and that will be the end », Atwood, *ibid.*, p. 11 (VO), p. 20 (VF).

Il y avait une vieille histoire à propos d'une fille qui était née de la mer. Pas simplement de la mer dans le ventre d'une mère, mais vraiment *de* la mer, afin de faire du Peuple ce qu'ils allaient devenir. [...] Tous les matins elle sortait de la mer et allait se coucher dans un lit afin de ressembler à un être humain normal sortant de sa maison. Mais de la mer elle apporta le savoir. Elle arriva avec les sons de l'océan et elle les chanta au peuple. C'est ainsi qu'ils apprirent les chants des baleines et aussi le "tic-tac" du corail²²²².

Dans cette cosmogonie, une femme est à l'origine de la vie de la tribu. Comme Aphrodite, elle est issue de la mer, en ce sens elle vit une relation fusionnelle avec les éléments. Elle ne peut d'ailleurs s'éloigner de l'océan la nuit. La tribu doit à cette créature mi-humaine mi-océanique ses traditions et son rapport sensible à l'*oikos*. Si les personnages féminins sont abordés d'une façon positive, cette histoire surenchérit sur la valeur mythique et sacrée des femmes, et sur leur importance dans le rapport à l'*oikos*. Les femmes, dans nos œuvres, dépassent donc un discours misogyne qui voudrait les limiter à une domination masculine. Elles présentent une force exceptionnelle qui fait d'elles des personnages positifs et intimement liés à l'environnement naturel.

3) Hommes / Femmes : Un contraste généré

Dans cette vision dualiste de l'humanité, la valorisation des femmes donne lieu à une mise en cause des hommes, qui à l'inverse, apparaissent comme des êtres destructeurs. On constate d'abord de nombreuses comparaisons entre les hommes et les femmes qui font apparaître ces dernières comme supérieures. Daniell, par exemple, se dit que « [l]'homme n'a jamais pu aimer, jamais ailleurs que dans l'immortalité ; c'est sans doute pourquoi les femmes étaient plus proches de l'amour, lorsqu'elles avaient pour mission de donner la vie²²²³ ». Une fois de plus, la présence du présent de vérité générale tend à construire un discours stéréotypé sur les genres. Selon Daniell, les hommes sont les seuls concernés par la déficience de l'amour. Les femmes, avec leur capacité physique de donner la vie, seraient les gardiennes de l'amour, et donc de l'interaction entre les êtres humains. La réduction des femmes à leur

²²²² « There was an old story about a girl who came from the sea. Not just the sea of a mother's womb, but really *from* the sea, to make the People into what they were to be. [...] Every morning she rose from the sea and went to a bed where she looked like a normal human coming out of the house. But from the sea she brought knowledge. She came in with the sounds of the ocean and she sang them to the people. That's how the learned the whales' songs and also the ticking of coral », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 56.

²²²³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 412.

capacité de procréation est bien sûr la marque de la misogynie du personnage. Encore une fois, elles sont moins des êtres intelligents que des êtres « naturels » au sens de « non culturels », d'où leur proximité avec des fonctions purement biologiques de l'existence humaine. Mais on peut également accepter cette assertion comme la concession – peut-être maladroite – d'une supériorité féminine. Daniell salue par ailleurs l'intelligence féminine : « [...] les hommes vivent de naissance dans un monde difficile, un monde aux enjeux simplistes et impitoyables, et sans la compréhension des femmes il en est bien peu qui parviendraient à survivre²²²⁴ ». Selon lui, l'intelligence féminine permet une compréhension plus accrue et plus exacte du monde. Si ce personnage se construit à travers un discours essentiellement misogyne, on note quelques confessions sur une certaine supériorité féminine. Celles-ci ont pour effet de discréditer le reste du discours misogyne. On trouve dans la trilogie d'Atwood la même affirmation d'une certaine supériorité des femmes. Jimmy, par exemple, accorde à sa mère une plus grande intelligence qu'à son père. S'il considère que « son père était un abruti²²²⁵ », il pense en revanche de sa mère qu'« [e]lle était autrement plus maligne que ça²²²⁶ ». En ridiculisant son père, il tend à discréditer l'ensemble du discours misogyne porté par celui-ci.

La valorisation de quelques personnages féminins a donc pour effet de mettre en cause le caractère irréfléchi et destructeur des hommes. Dans *People of the Whale*, notamment, les hommes de la tribu sont présentés comme des êtres lâches à l'origine de la destruction de l'environnement et des traditions A'atsika. Pendant la réunion consacrée à l'organisation de la chasse des baleines, les hommes, qui souhaitent exclure les femmes du débat, sont photographiés par des journalistes. Les clichés révèlent leur faiblesse : « [L]es photos étaient celles d'hommes cachant leur visage, tournant le dos, détournant le regard, Dwight détournant le regard²²²⁷ ». Les hommes esquivent les photographes comme ils nient leur responsabilité. Leur refus d'être identifiés témoigne de leur lâcheté et de leur incapacité à assumer un acte qu'ils savent destructeurs. Il est d'ailleurs fait mention de Dwight, « [L]'homme sans cœur. Le menteur au sujet des baleines²²²⁸ ». Plus tard dans l'intrigue, c'est pour faire accuser Ruth qu'il envoie deux autres hommes, Michel David et son frère General, incendier une partie de

²²²⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 329.

²²²⁵ « his father was a nerd », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 66 (VO), p. 77 (VF).

²²²⁶ « she was way smarter than that » », Atwood, *ibid.*, p. 68 (VO), p. 79 (VF).

²²²⁷ « The photos were of men hiding their faces, turning their backs, looking away, Dwight looking away », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 68.

²²²⁸ « The man without a heart. The liar about the whales. », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 253.

la forêt²²²⁹. Le désir de faire taire la voix insubordonnée de Ruth justifie selon eux l'éradication de la forêt. De plus, les femmes leur paraissent tellement liées à l'environnement qu'ils croient détruire Ruth en détruisant les arbres. Les hommes se situent donc du côté du complot, de la mesquinerie et de la destruction de l'environnement.

Enfin, l'esprit vil et destructeur des hommes apparaît à Thomas pendant la nuit de la chasse, lorsque ceux-ci, ivres, maltraitent la carcasse de la jeune baleine : « [...] la baleine fut tirée de l'eau et les hommes la découpèrent, riant, évoquant ses organes sexuels, l'insultant, aucun amour pour l'animal n'étant éprouvé, et il pense, mon Dieu. Ils agissent comme des hommes à la guerre²²³⁰ ». Thomas, voyant ses compères insulter le corps d'un animal traditionnellement sacré, les voit comme les guerriers qu'il a connus au Vietnam. Or nous avons déjà vu à quel point la guerre est liée, dans l'imaginaire littéraire, à la destruction de l'environnement²²³¹. La trivialité des hommes nous rappelle celle des personnages masculins du roman d'Edward Abbey : « Ils pissèrent, rotèrent, pétèrent, se grattèrent, grognèrent, brossèrent leurs dents, étalèrent leurs sacs de couchage sur le sol sablonneux et s'y couchèrent pour la nuit²²³² ». L'accumulation, dans cette citation, de verbes décrivant des éruptions physiques, dresse le portrait d'hommes liés à une primitivité sans émotions. Observant l'écriture d'une certaine image de la virilité dans les « évocations de l'univers rural », Pierre Schoentjes affirme que celles-ci sont « [...] perçues comme possédant un relent "chasse pêche nature et tradition", et elles provoquent habituellement chez un public de lecteurs plus de réserves que d'enthousiasme²²³³ ». Aussi comprend-on que les problématiques environnementales, plus généralement que dans la seule évocation d'un cadre rural, réveillent les stéréotypes de la virilité, et notamment de l'homme chasseur. Cependant, les chasseurs décrits chez Hogan ne sont pas respectueux de l'*oikos*. Les hommes sont des guerriers, mais dans un sens négatif : déconnectés d'un rapport privilégié à l'*oikos*, ils se caractérisent par un penchant irrésistible pour la destruction de l'environnement. Ils illustrent dans ces fictions le « phallocratisme » qui est à l'origine, selon Françoise d'Eaubonne, des méfaits de l'Anthropocène : « Il est à la base même d'un ordre qui ne peut qu'assassiner la nature au

²²²⁹ Hogan, *ibid.*, p. 138.

²²³⁰ « [...] the whale was dragged from the water and the men cut it, laughing, talking about its sex organs, calling it names, all the love for the animal missing, and he thought, Jesus. They are like the men at war. », Hogan, *ibid.*, p. 95.

²²³¹ Voir le chapitre 2.

²²³² « They pissed, belched, farted, scratched, grunted, brushed their teeth, unrolled their bedrolls on the sandy ground and turned in for the night. », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. 163 (VO), p. 197 (VF).

²²³³ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 171.

nom du profit, s'il est capitaliste, et au nom du progrès, s'il est socialiste²²³⁴ ». Tout comme l'idéalisation des femmes est à l'origine de leur représentation stéréotypée, qu'elles soient « femmes fatales » ou déesses, le portrait des personnages masculins est également stéréotypé. Daniel véhicule lui-même un discours visant à typiser les hommes : « [s]'il n'y avait pas de voitures, on se demande vraiment de quoi les hommes pourraient parler²²³⁵ ». La réduction des hommes à une sorte de monomanie pour les voitures fait d'eux des individus insipides car incapables de montrer de la curiosité pour d'autres sujets. Daniel admet d'ailleurs sa tendance à la caricature lorsqu'il affirme que l'on définit généralement les hommes comme des « bites sur pattes », précisant que « le portrait est à peu près juste, mais quand même un peu forcé²²³⁶ ».

On comprend donc que le portrait des personnages s'opère, dans nos œuvres, selon une caractérisation genrée : les hommes et les femmes y sont caricaturés et montrent un rapport fondamentalement différent à l'environnement. Si les femmes y sont présentées comme des êtres liés à la nature, les hommes, eux, sont décrits comme des êtres futiles et destructeurs. Par ailleurs, la description des femmes comme des guerrières donne aux textes une tonalité résolument féministe.

Cette caractérisation genrée des personnages dans les œuvres est souvent l'occasion de souligner à la fois l'oppression des femmes et la faiblesse des hommes. Le caractère profondément anthropogénique de la crise environnementale se révèle alors comme étant lié à la masculinité. Ce parti-pris n'est pourtant pas nécessairement le fait des auteurs. De façon assez schématique mais avérée, les deux seuls auteurs du *corpus* ayant montré un intérêt pour le féminisme sont Hogan et Atwood. La première signe en effet la préface d'un ouvrage collectif sur l'écoféminisme²²³⁷, rappelant que « [n]ous avons besoin d'une nouvelle écriture et une nouvelle pensée parce que la littérature de l'environnement a toujours été dominée par des hommes blancs, offrant rarement une perspective féministe, issue d'une minorité ou indigène²²³⁸ ». Bien qu'Atwood évite le plus souvent de se définir comme une féministe, elle

²²³⁴ Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la mort*, *op.cit.*, p.251.

²²³⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 131.

²²³⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 237.

²²³⁷ Hogan, « Foreword ; Earthing History : International Perspectives in Feminist Ecocriticism », dans Greta Gaard, Simon C. Estok et Serpil Oppermann, *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*, New York, Routledge, 2013, p. XVI. Notre traduction.

²²³⁸ « We need new writing and thought because environmental literature has been dominated by white men, rarely offering a feminist, minority, or indigenous perspective », Hogan, *idem*.

affirme son souhait de voir se réaliser l'égalité entre les hommes et les femmes. Son écriture, où la figure féminine est capitale, peut apparaître comme l'indice de cet engagement²²³⁹.

Les auteurs masculins du *corpus* se sont moins exprimés sur le sujet. Dans un entretien, si Houellebecq concède une certaine importance au sujet, il affirme toutefois qu'il n'est pas au cœur de son projet d'écriture dans *La Possibilité d'une île* : « La question de la domination entre les hommes et les femmes est relativement secondaire – importante mais quand même secondaire – comparée à ce que j'essaie de saisir dans ce roman, qui est que nous sommes coincés dans un monde d'enfants. De vieux enfants²²⁴⁰ ». Bien qu'il ne l'ignore pas, Houellebecq ne fait donc pas du féminisme un véritable engagement. Chevillard, quant à lui, avoue que « [L]'arrogance masculine est quelque chose dont [il se] moque souvent²²⁴¹ ». Cependant, il dit vouloir éviter un discours militant dans ses œuvres et avoue ne pas se sentir légitime pour faire parler des personnages féminins dans ses fictions²²⁴². Il semble donc que la représentation féministe qui se dégage de la caractérisation genrée des personnages ne soit pas tant le fait des auteurs – qui mettent le plus souvent à distance le sujet – que du texte lui-même, comme si l'écriture sur l'environnement devait évoquer la féminité et sa place dans l'imaginaire de la crise environnementale.

Il semble donc que cette forme d'engagement ne vienne pas de l'insertion d'un discours explicite qui pourrait traduire l'idéologie des écrivains, mais plutôt de l'écriture elle-même, et de l'interprétation qui peut en être faite. Aussi voit-on s'affirmer deux formes d'engagement au niveau diégétique : un premier, plus littéral, qui ferait passer à travers le discours des « monkeywrenchers » un message sur la nécessité d'agir en faveur de la protection de l'environnement ; puis un deuxième, plus subtil, qui vient de l'écriture elle-même et qui tend à souligner – à travers l'imaginaire de la crise environnementale – les injustices faites aux femmes en liant la féminité à l'environnement. Afin de confirmer que l'engagement est formulé par l'écriture elle-même, il semble important de s'interroger sur l'engagement réel des écrivains en matière d'environnement.

²²³⁹ Sur les interactions complexes entre Atwood et le féminisme, voir par exemple Fiona Tolan, *Atwood, Feminism and Fiction*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007; ou la thèse de Samira Shehadeh, « *La femme atwoodienne* » : étude de l'influence du féminisme sur la femme contemporaine à travers les protagonistes de Margaret Atwood », sous la direction de François Gallix, soutenue le 18 novembre 2006 à l'Université Paris Sorbonne.

²²⁴⁰ « The question of domination between men and women is relatively secondary—important but still secondary—compared to what I tried to capture in this novel, which is that we are now trapped in a world of kids. Old kids », Susannah Hunnewell, « Michel Houellebecq : The Art of Fiction No.2016 », *op.cit.*

²²⁴¹ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²²⁴² *Idem.*

III. Pertinence et degré de l'engagement des auteurs

La question de l'engagement dans les fictions de l'Anthropocène serait donc bien plus complexe qu'elle en a l'air. Si le texte affirme de lui-même quelque chose du monde dans lequel nous vivons, qu'en est-il des auteurs ? Manifestent-ils l'intention de partager un certain message sur l'environnement à travers la fiction ? Les auteurs des romans de notre *corpus* sont-ils des auteurs engagés ? Les romans servent-ils, au delà de l'intrigue fictive, l'objectif de sensibiliser les lecteurs aux problématiques environnementales contemporaines ? Afin de comprendre la nature et le degré d'engagement de nos auteurs, il est possible d'observer leurs discours – principalement hors du roman – sur la crise environnementale. Évoquant le profil de l'écrivain Rick Bass, François Gavillon formule ce qu'il appelle les « trois modes de la conscience environnementale », qui s'incarnent selon trois statuts de l'auteur : « [l']artiste, l'activiste, et “l'homme des bois”²²⁴³ ». Il nous semble intéressant de soumettre les auteurs du *corpus* au « test » de ces trois modes afin de voir le degré d'engagement de ceux-ci, tout en enquêtant sur la pertinence même d'une telle enquête.

1) Auteurs engagés

La figure de « l'homme des bois », d'abord, nous rappelle l'héritage littéraire d'auteurs américains tels que Thoreau ou Aldo Leopold. Il s'agit d'auteurs connus pour leur attachement à la cause environnementale, qui se manifeste à travers un goût pour « les bois », c'est-à-dire pour la fréquentation des lieux où sentir la « wilderness » – si tant est qu'elle existe²²⁴⁴. Alain Suberchicot confirme de Thoreau qu'il est « [...] le prototype de l'écrivain engagé dans un combat écologiste, et ne cessera de fasciner à ce titre nombre d'acteurs de l'écologie dans son pays, et bien au-delà de lui²²⁴⁵ ». Les écrits de l'auteur ainsi que son engagement réel pour l'environnement ont laissé dans l'histoire littéraire une trace non négligeable. L'ensemble des auteurs à l'origine des traditions romantique, transcendentaliste, puis du *nature writing* s'affirment comme des auteurs le plus souvent engagés

²²⁴³ François Gavillon, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post-?) postmoderne », *op.cit.*, p. 96.

²²⁴⁴ Voir le chapitre 4. On pense notamment à *Walden* de Thoreau (1854).

²²⁴⁵ Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, *op.cit.*, p. 10.

personnellement dans des luttes pour l'environnement. C'est le cas de John Muir qui a fondé le Sierra club, l'une des organisations de protection de l'environnement les plus importantes aux États-Unis, d'Aldo Leopold qui a défini l'éthique de l'environnement ou encore d'Edward Abbey qui était membre de groupes activistes tels que « Earth First ! ».

La littérature contemporaine compte de nombreux auteurs, que ce soit en France ou en Amérique du Nord, qui s'inscrivent dans cette tradition et dont le discours sur l'environnement – exprimé hors de la fiction – peut être défini comme engagé. La figure de "l'homme des bois" semble alors fusionner avec celle de "l'activiste" dans la mesure où, pour les écrivains, les voyages dans le monde « naturel » sont le plus souvent accompagnés d'un commentaire engagé sur la nécessité de le préserver. Évoquant les textes de Rick Bass, François Gavillon affirme que ceux-ci sont emblématiques de l'engagement littéraire contemporain. Il cite l'interventionnisme de cet « écrivain militant²²⁴⁶ » pour la protection de la Yaak Valley aux États-Unis qui passe, en plus de l'écriture, par l'envoi « [...] d'innombrables lettres au service forestier, au gouverneur, au Congrès, au vice-président, au président... afin de faire entendre son appel²²⁴⁷ ». On pourrait également voir la figure de l'auteur « homme des bois » incarnée par des auteurs français comme Sylvain Tesson²²⁴⁸ et Nicolas Vanier. L'un et l'autre se définissent comme des « écrivains-voyageurs » dont l'activité consiste autant à explorer le monde qu'à écrire sur leurs expéditions. Il s'agit pour eux de démontrer, à travers l'écriture, fictive ou non, autant que leurs actions, l'urgence qui saisit l'état de notre planète dans l'ère de l'Anthropocène. Nicolas Vanier, dont l'œuvre littéraire est toujours liée à l'environnement, est notamment parrain de l'initiative de l'Éducation nationale intitulée « L'école agit ! », qui a pour objectif de sensibiliser les enfants au développement durable. Aussi son engagement ne s'affirme-t-il pas seulement dans son écriture mais également à travers ses investissements personnels en faveur de la protection de l'environnement.

On peut se demander si les auteurs des œuvres de notre *corpus* premier peuvent être attachés à cette figure de l'écrivain « homme des bois » et « activiste ». Après une enquête sur leur engagement réel (mesuré par leur implication, comme pour les auteurs précédemment cités, dans des organisations ou des associations pour l'environnement, mais également à travers leurs discours), il semble qu'Atwood soit la seule qu'on pourrait inclure dans cette catégorie. Son engagement pour la défense de l'environnement est en effet de notoriété

²²⁴⁶ François Gavillon, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post-?) postmoderne », *op.cit.*, p. 95.

²²⁴⁷ François Gavillon, *ibid.*, p. 96.

²²⁴⁸ Voir par exemple Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011.

publique²²⁴⁹. Dans un article²²⁵⁰, elle imagine par exemple plusieurs scénarios possibles pour l'environnement. Elle s'attarde sur la situation environnementale contemporaine en détaillant la sécheresse menaçante en Californie ou la montée préoccupante du niveau des océans. Très présente dans les médias et sur les réseaux sociaux, Atwood se présente comme une auteure critique et engagée qui dénonce les excès de l'Anthropocène (par exemple, elle s'oppose sur Twitter au projet de l'université de Toronto d'installer du gazon synthétique sur le campus²²⁵¹). Elle est par ailleurs membre de l'organisation non gouvernementale « BirdLife International », qui milite pour la protection des oiseaux et de leur habitat, et supporte activement le Parti Vert du Canada. En entretien, Atwood affirme très explicitement son inquiétude pour l'environnement – notamment en ce qui concerne la pollution – ainsi que la nécessité d'agir, par exemple en favorisant l'usage d'énergies propres :

Nous utilisons nos moteurs, nos chaudières et notre système de chauffage de façon irresponsable pour le moment. Nous en gaspillons tout simplement trop, et déchargeons trop de carbone dans l'atmosphère, ce que tout le monde sait. Nous devons repenser l'ensemble de notre approche en terme d'énergie, ce qui est difficile à mettre en place car nous sommes si dépendants au pétrole, pas juste pour le carburant mais aussi pour le plastique. Si le plastique disparaissait, ce serait le chaos total. Nous devons réfléchir très soigneusement à notre usage du pétrole et de ses dérivés, parce qu'il n'est pas inépuisable²²⁵².

L'auteure est consciente des dangers de l'Anthropocène et exprime la nécessité de changer notre mode de vie. On note qu'en entretien, son discours sur l'environnement est explicite et didactique : il encourage une action immédiate et collective. Sa préface d'un ouvrage du généticien et militant écologiste canadien David Suzuki confirme cet

²²⁴⁹ Son site internet témoigne de cet engagement. La page « green policies », par exemple, détaille les nombreuses mesures prises par l'équipe de l'auteure pour réduire son impact sur l'environnement. Voir « Green Policies », <http://margaretatwood.ca/green-policies/>, consulté le 21 avril 2016.

²²⁵⁰ Atwood, « It's Not Climate Change, It's Everything Change », *op.cit.*

²²⁵¹ Tess Kalinowski, « The Literary Icon Suggests the University of Toronto Could Write Itself Right out of Her Will If It Goes with an Astroturf Playing Field », *The Toronto Star*, 12 mars 2013, [En ligne] URL : http://www.thestar.com/news/gta/2013/03/12/margaret_atwood_tweets_opposition_to_u_of_ts_plan_for_artificial_turf.html, consulté 21 avril 2016.

²²⁵² « We're using our engines, furnaces and heating technology unwisely at the moment. We're just wasting too much, and dumping too much carbon into the atmosphere, which everyone already knows. We have to rethink our whole energy approach, which is hard to do because we're so dependent on oil, not just for fuel but also plastic. If plastic vanished, there would be total chaos. We have to think quite carefully about using oil, and its derivatives, because it's not going to be around forever », Scott Thill, « Margaret Atwood, Speculative Fiction's Apocalyptic optimism », *op.cit.*

engagement²²⁵³. Atwood y affirme son admiration pour « une figure marquante de notre temps » capable de provoquer une prise de conscience environnementale : « Nul autre Canadien contemporain n'a fait autant que lui — au-delà même de nos frontières — pour éveiller notre conscience au monde, ce monde en équilibre précaire dans lequel nous vivons²²⁵⁴ ». L'admiration de l'auteure pour l'engagement de Suzuki est évidente. Dans ce court texte, l'auteure insiste une fois de plus sur la nécessité d'être lucide quant à l'état d'urgence de notre monde : « [...] aujourd'hui, l'intelligence et la clairvoyance humaines sont nos seuls outils pour traverser le goulot d'étranglement duquel nous approchons très vite, cet encaissement étroit dans lequel bien trop de gens ont bien trop peu à manger et, sans doute, bien trop peu d'air à respirer²²⁵⁵ ». Aussi Atwood montre-t-elle, dans ses apparitions publiques, une véritable conscience écologique et un souci de diffuser des informations sur le déclin environnemental de la planète²²⁵⁶.

Toutefois, elle est la seule des auteurs de notre *corpus* à affirmer, en dehors des œuvres, un attachement aussi fort à la cause écologiste. La majorité de nos écrivains semble donc s'éloigner de la figure de l'auteur engagé.

2) La difficile enquête sur l'engagement des auteurs

L'enquête sur l'engagement personnel des auteurs s'avère soit difficile à cause d'un manque de données, soit problématique à cause d'un conflit entre le texte littéraire et le discours de l'auteur. Si Hogan montre un intérêt personnel pour l'environnement, elle ne participe pas concrètement – comme c'est le cas d'Atwood – à sa protection. C'est surtout à travers ses entretiens qu'on devine son intérêt. Elle y affirme être consciente que « [l]a terre est en train d'être détruite et [qu']elle ne reviendra jamais à son état initial²²⁵⁷ ». Ce constat nourrit d'ailleurs son travail littéraire qui est, selon sa propre définition, « basé sur la terre, basé sur la Terre²²⁵⁸ ». D'une façon générale, l'auteure se montre « [...] très préoccupée par la survie des hommes, des animaux et des plantes, celle des traditions écologiquement durables,

²²⁵³ Atwood, « Préface », dans David Suzuki, *Ma dernière conférence: La planète en héritage*, traduction par Marianne Champagne, Montréal, Boréal, 2010, p. 7.

²²⁵⁴ Atwood, *idem*.

²²⁵⁵ Atwood, *ibid.*, p. 8.

²²⁵⁶ On note que son engagement civique ne se limite pas à la cause environnementale : elle est également membre du PEN club international, un collectif mondial d'écrivains pour les droits des hommes et la liberté d'expression.

²²⁵⁷ « The land is being ruined and it will never be back », *In Depth with Linda Hogan*, *op.cit.*, 45'.

²²⁵⁸ « That's really the basis of my work, which is land based, Earth based », « Writer'sTalk : Linda Hogan », *op.cit.*, 00'04'25.

de l'héritage des connaissances indigènes, et comment transmettre ces savoirs du monde à un large lectorat²²⁵⁹ ». Si l'on doit parler d'engagement chez Hogan, il s'agit alors d'un engagement de l'écriture elle-même, mais pas exactement de l'auteure en tant qu'intellectuelle.

On pourrait donner une définition similaire de l'engagement chez Chevillard puisque l'auteur ne se présente pas non plus comme un activiste écologiste. Au mieux, il montre un intérêt pour la disparition des animaux²²⁶⁰ : « La question animale m'intéresse véritablement en soi. J'aime les animaux, je suis affligé de voir le sort qui leur est fait, je trouve abjecte la manière dont l'homme a pris possession du monde en maître absolu au dépens des autres créatures²²⁶¹ ». Dans l'ensemble de ses entretiens, il semble que ce point soit celui qui préoccupe le plus l'auteur. Mais Chevillard ne montre pas d'investissement personnel dans la lutte contre la dégradation de l'environnement. En fait, si l'on se contente d'observer le discours et les actions de l'auteur, on constate que la preuve d'un véritable engagement écologiste est trop mince pour que son existence soit fermement et honnêtement affirmée. L'indice le plus concret serait sa participation à l'initiative du « Parlement sensible ; 30 +1 écrivains s'engagent pour le climat » organisée par la Maison des Écrivains et de la Littérature, qui consiste en la présentation de textes d'auteurs à l'Assemblée Nationale à la veille du sommet sur l'écologie de la COP21²²⁶². Toutefois, il est intéressant de noter qu'à l'origine du projet, la Maison des Écrivains et de la Littérature a « [...] sollicité des auteurs, plutôt pas catégorisés comme “climatiques²²⁶³” ». Chevillard n'a donc pas été contacté parce qu'il était connu pour son engagement écologique mais bien pour l'inverse, précisément parce qu'il n'était pas « catégorisé » comme un auteur engagé. L'auteur avoue lui-même avoir accepté ce projet moins pour son intérêt politique que par engouement littéraire²²⁶⁴.

Puisque la présence de Chevillard dans le champ médiatique contemporain en tant qu'intellectuel engagé n'est pas convaincante, il semble alors être important d'interroger non plus Chevillard l'intellectuel mais Chevillard l'auteur et de se tourner vers ses œuvres afin de

²²⁵⁹ « I'm very concerned with human, animal, and plant survival, traditions that are ecologically sound, and indigenous knowledge systems, and how to convey these understandings of the world to a wide readership. », John Murray, « Of Panthers and People, An interview with American Indian Author Linda Hogan », *op.cit.*

²²⁶⁰ Mais celle-ci cache surtout un intérêt littéraire, comme nous l'analysons plus loin.

²²⁶¹ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²²⁶² Suite aux attentats du 13 novembre 2015, l'événement a été reporté au 1^{er} février 2016, au Théâtre du Vieux Colombier à Paris. Il en résulte la publication de l'ouvrage *Du souffle dans les mots, trente écrivains s'engagent pour le climat*, *op.cit.*

²²⁶³ Frédérique Roussel, « Écologie : les écrivains montent à la tribune », *Libération.fr*, 13 novembre 2015. [En ligne] URL : http://next.liberation.fr/livres/2015/11/13/ecologieles-ecrivains-montent-a-la-tribune_1413283, consulté le 21 avril 2016.

²²⁶⁴ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

voir si celles-ci traduisent une quelconque forme d'engagement. À propos des « citations à comparaître » d'*Oreille rouge*, Chevillard avoue qu'elles sont inspirées par la disparition alarmante des animaux au Mali : « En fait ces “citations à comparaître” sont des évocations poétiques, ces animaux n'existant quasiment plus en Afrique de l'Ouest. [...] En Afrique, j'ai eu cette vision apocalyptique, au sens fort du mot, d'un monde sans animaux²²⁶⁵ ». On comprend que l'écriture d'*Oreille rouge* a donc été en partie motivée ou inspirée par la situation réelle et urgente du désordre écologique en Afrique. L'auteur confie avoir « [...] quand même l'impression d'avoir parlé de l'Afrique et pour le coup du désastre écologique, de la pollution²²⁶⁶ [...] » dans son œuvre littéraire. Dominique Faria relève cette intention de Chevillard de dénoncer des problèmes écologiques à travers l'écriture : « Ce qui surprend est que, pour la première fois, cet auteur utilise son écriture et son humour pour dénoncer des problèmes réels et très sérieux: la pollution, la faim et l'exploitation de l'Afrique par l'Occident²²⁶⁷ ». Elle affirme que l'engagement de Chevillard dans *Oreille rouge* est inédit pour un auteur qui n'avait jamais, jusqu'ici, abordé des thématiques écologiques et politiques dans ses fictions. Selon elle, ce roman est le signe d'une nouvelle démarche où l'auteur « [...] détourne par moments son attention des questions littéraires et surprend lecteurs, critiques littéraires et chercheurs, lorsqu'il décide de mettre son art, apparemment incompatible avec l'engagement, au service de la dénonce [sic] des questions écologiques²²⁶⁸ ». Pour Dominique Faria, *Oreille rouge* est un roman engagé ayant pour fonction « [...] de rendre le lecteur plus conscient de la crise environnementale²²⁶⁹ ». L'affirmation d'un engagement de l'écriture chez Chevillard fait écho à celle, plus récente, de Marie Cazaban-Mazerolles qui s'attache de son côté à démontrer en quoi l'écriture de l'auteur est résolument « profonde », c'est-à-dire qu'elle pourrait s'inscrire dans la lignée de l'écologie profonde²²⁷⁰. Ce que révèle l'analyse des œuvres, c'est surtout l'intérêt certain de l'auteur pour des questions plus généralement politiques. Chevillard confie avoir voulu par exemple écrire sur l'attitude postcoloniale des Occidentaux en Afrique : « J'avais à cœur de

²²⁶⁵ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005.

²²⁶⁶ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²²⁶⁷ Dominique Faria, « Éric Chevillard : des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, *Carnets*, numéro spécial printemps / été 2010, p. 113-119, p. 116.

²²⁶⁸ Dominique Faria, *ibid.*, p. 114.

²²⁶⁹ Dominique Faria, *ibid.*, p. 113.

²²⁷⁰ Marie Cazaban-Mazerolles, «La Poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n°11, 2015, p. 60-70.

saper la posture d'arrogance de l'Occidental en Afrique²²⁷¹ ». Cette déclaration ne laisse plus de doute quant à l'intention de l'auteur de faire résonner dans la fiction un message politique. De fait, Christophe Kantcheff décide d'analyser *Sans l'orang-outan* comme un roman politique :

C'est qu'il porte une vision critique incontestable. D'abord du point de vue écologique, l'extinction du singe roux étant le fruit de la "désinvolture" humaine, non compensée par un "plan d'action" in extremis qui aurait pu le sauver. [...] Plus encore : avec l'orang-outan, dont l'auteur cite un certain nombre des vertus dont il faisait profiter l'homme, une certaine sagesse s'est envolée²²⁷².

Christophe Kantcheff voit donc dans la peinture post-apocalyptique de la disparition des orangs-outans à la fois le signe d'une préoccupation écologique, dans la mesure où leur extinction vise la culpabilité humaine, et celui d'une critique plus large de notre ère postmoderne. Selon Dominique Faria, *Sans l'orang-outan* « est une véritable fiction écologiste²²⁷³ ». Elle sort par ailleurs de l'analyse du *corpus* fictif pour remarquer que l'engagement de Chevillard s'exprime également à travers son blog, « L'Autofictif » :

Dans *L'Autofictif*, le blog de Chevillard, où il exprime plus fréquemment et plus directement son opinion, l'écrivain critique souvent l'usage désolant que l'humanité fait de la planète. Il y signale le risque d'extinction des renards gris, des ocelots (entrée datée du 2 février 2009) et des gorilles (entrée datée du 13 mars 2008). Dans ces textes écrits à la première personne, l'auteur dénonce aussi la destruction des ressources naturelles par l'homme, notamment à cause de la pollution et de l'effet de serre (entrée datée du 2 avril 2008²²⁷⁴).

Le relevé attentif de Dominique Faria permet de mettre en lumière l'intérêt de l'auteur pour la cause du déclin environnemental. La présence d'une telle préoccupation dans le contexte plus immédiat du blog – c'est-à-dire qu'on peut supposer que l'écriture est plus rapide, moins élaborée que l'écriture fictive du roman – semble être l'indice pertinent d'un véritable intérêt de l'auteur.

²²⁷¹ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheviller au corps », *op.cit.*

²²⁷² Christophe Kantcheff, « Une grimace d'avance », *Politis*, n°966, jeudi 6 septembre 2007.

²²⁷³ Dominique Faria, « Éric chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *op.cit.*, p. 116.

²²⁷⁴ Dominique Faria, *ibid.*, p. 117.

On sent toutefois s'affirmer, dans cette enquête sur l'engagement de l'auteur, une tension entre les propos et les écrits de l'auteur et leurs interprétations²²⁷⁵. Si l'un se voit comme un auteur non engagé, les autres prouvent par l'analyse littéraire un certain degré d'engagement de son écriture.

L'engagement de l'auteur – qui se révèle complexe et contradictoire – est plus difficile encore à traiter chez Houellebecq et chez Volodine. Houellebecq affirme en effet une distance claire vis-à-vis de l'urgence environnementale autant que de la nécessité de s'engager *par rapport* à elle. À propos de son écriture, Blanche Cerquiglini remarque en effet que « Houellebecq expose en vrac des théories (aussi bien celles de Claude Bernard ou d'Auguste Comte que l'eugénisme ou le stalinisme) sans que le lecteur puisse déterminer si le narrateur les condamne ou les loue²²⁷⁶ ». Les lecteurs ne savent pas non plus ce qu'en pense l'auteur, caché précisément derrière ces narrateurs troublants. Aussi est-il difficile de savoir ce que Houellebecq pense de la crise environnementale.

C'est encore à l'appui des œuvres qu'il semble possible de répondre à la question de son engagement en tant qu'auteur. Sans qu'il soit tout à fait question des problématiques de l'Anthropocène, Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair rappellent, dans un article sur la nature et la technologie dans *La Possibilité d'une île*, le mépris de Houellebecq pour ce qui est de l'ordre de la nature et du naturel, malgré son diplôme en agronomie (spécialité écologie²²⁷⁷). Ils citent les travaux de Laurence Dahan-Gaida selon lesquels, déjà dans *Les Particules élémentaires*, « [t]oujours présentée sous un jour négatif, sous le signe de la domination brutale et de la raison du plus fort, la Nature apparaît comme une force aveugle, mauvaise en son principe, à laquelle l'histoire de l'humanité ne peut plus être abandonnée²²⁷⁸ ». Cette prise de position contre la nature nous pousse à penser que l'auteur n'est pas en faveur de la protection de l'environnement, ou au moins que la question l'intéresse peu. Si Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair le situent « plutôt dans le camp des

²²⁷⁵ Par exemple, la thèse de Cazaban-Mazerollas s'affirme indépendamment des affirmations de l'auteur. Elle inclut au début de son travail une note précisant que « [l]'hypothèse de lecture développée dans cet article, qui entend montrer comment la pensée écosophique et la poétique chevillardienne se rencontrent, faisant de la première un outil herméneutique pertinent pour lire la seconde, ne cherche pas à postuler entre les deux un rapport d'influence conscient ou une intentionnalité illustrative quelconque et n'engage pas plus avant l'écrivain », Cazaban Mazerolles, « La poétique écologique profonde d'Éric Chevillard », *op.cit.*, p. 69.

²²⁷⁶ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman D'hier À Demain*, Paris, Gallimard, 2012, p. 309.

²²⁷⁷ Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair, « L'inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 350.

²²⁷⁸ Laurence Dahan-Gaida, « La fin de L'histoire (naturelle) : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans Jacques Paquin (s.d), *Histoires naturelles, Tangence*, n°73, 2003, p. 93–114, p. 113.

anti-écologistes²²⁷⁹ », seules quelques rares interventions de l’auteur permettent de corroborer une telle affirmation. Bien que des études littéraires tendent à affirmer qu’il existe dans l’écriture de Houellebecq un engagement écologiste²²⁸⁰, il paraît exagéré d’affirmer que l’auteur manifeste une volonté consciente et engagée d’aborder un tel sujet. Car si l’auteur admet une certaine sensibilité pour la cause animale²²⁸¹, il n’apparaît cependant pas convaincu par la notion même de crise environnementale :

[...] le sujet est abordé avec une absence de sérieux. Quand un équilibre biologique est détruit, ce n’est pas très grave car un autre se forme sur une autre base. Cela se passe depuis l’origine de la Terre. Il faut sauver les conditions d’existence sur la planète mais des modifications climatiques, il y en a toujours eu. Des espèces disparaissaient bien avant l’existence de l’homme. Qu’une transformation écologique soit liée pour une fois à l’apparition de l’homme ne me choque pas plus que ça car les équilibres écologiques se sont déjà modifiés depuis des millions d’années²²⁸².

Houellebecq affirme donc son climato-scepticisme. Selon lui, si l’Anthropocène est une réalité (qu’il trouve peu surprenante), il ne considère pas qu’il soit ni exceptionnel ni menaçant pour la survie du monde et de l’humanité. Le déclin environnemental ne serait que la manifestation de phénomènes cycliques voués à se répéter. Ce scepticisme peut peut-être expliquer le mépris des personnages de *La Possibilité d’une île* pour les écologistes, mais également celui de l’auteur qui accuse ceux-ci, lors d’un entretien pour une chaîne israélienne, de « collaborer » avec les islamistes²²⁸³. L’auteur, en comparant l’engagement (radical ou non) contre la dégradation de l’environnement à une dérive extrémiste, montre son mépris entier pour le premier.

²²⁷⁹ Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair, « L’inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d’une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 349.

²²⁸⁰ Par exemple, dans un article sur *La Carte et le territoire*, Alice Daudin décrit une œuvre résolument écologiste en ce qu’elle aborde abondamment les problématiques environnementales contemporaines. Voir Alice Daudin, « Le Goncourt pour un Houellebecq néo-rural », *Terraeco.net*, 28 octobre 2010. [En ligne] URL : <http://www.terraeco.net/Houellebecq-ou-la-prophetie-du.13411.html>, consulté le 21 avril 2016.

²²⁸¹ Dans un entretien avec Audrey Chauvet pour le quotidien *20minutes*, Houellebecq évoque sa sensibilité pour la protection des animaux : « Je ne partage pas certains combats, je ne suis pas contre la chasse, mais je suis contre l’élevage tel qu’il est pratiqué, contre la corrida et la vivisection ». Audrey Chauvet, « Michel Houellebecq : “Qu’une transformation écologique soit liée à l’apparition de l’homme ne me choque pas” », *20minutes.fr*, 25 novembre 2014, 2014. [En ligne] URL : <http://www.20minutes.fr/planete/1488071-20141125-michel-houellebecq-transformation-ecologique-liee-apparition-homme-choque>, consulté le 21 avril 2016.

²²⁸² Audrey Chauvet, *idem*.

²²⁸³ « Houellebecq accuse les écologistes de “collaboration” avec l’islamisme », *Libération.fr*, 4 avril 2011. [En ligne] URL : http://next.liberation.fr/culture/2011/04/04/houellebecq-accuse-les-ecologistes-de-collaboration-avec-l-islamisme_726782, consulté le 21 avril 2016.

Il apparaît que ses convictions, qui sont si difficiles non seulement à collecter mais aussi à interpréter, le sont précisément parce que l'auteur ne croit pas à l'engagement en littérature :

Ce que je pense, fondamentalement, est que l'on ne peut rien faire à propos des changements sociétaux majeurs. Il pourrait paraître regrettable que l'unité familiale disparaisse. [...] Mais regrettable ou non, on ne peut rien y faire. [...] Tout ce qu'on peut faire est d'observer et de décrire²²⁸⁴.

Citant la disparition de la famille comme l'un des phénomènes de la crise contemporaine²²⁸⁵, Houellebecq affirme sa certitude qu'aucun changement *par* la littérature n'est envisageable. Selon lui, l'auteur est aussi impuissant face aux changements du monde. que le reste des êtres humains Son écriture se justifie donc non pas par le désir de convaincre les lecteurs, mais plutôt par celui « d'observer et de décrire » un monde qui se dégrade sur le plan politique, social, familial et individuel.

Dans l'écriture volodinienne, puisque les œuvres dépeignent notre contemporanéité dans sa fragmentation, sa confusion et ses blessures les plus douloureuses, il n'est pas étonnant qu'elles intègrent aussi un discours sur l'état de notre planète. Volodine admet d'ailleurs la présence d'un certain discours écologique : « Bien sûr. L'espèce humaine s'est elle-même mise en danger d'extinction et la planète ne s'en porte pas si mal²²⁸⁶ ». Toutefois, il ne faut pas voir dans cette courte assertion la formulation d'un engagement individuel. Car Antoine Volodine lui-même est une fiction, un auteur qui se dérobe précisément à la définition littéraire de l'auteur. Il est d'ailleurs, tout en même temps, une multiplicité d'autres auteurs. Manuel Draeger, Lutz Bassman ou Elli Kronauer sont ses prolongements ou ses alter-ego. Ce « collectif d'auteurs » montre la volonté de Volodine d'affirmer qu'« à la place de l'écrivain tonnant et souverain, il y a une communauté²²⁸⁷ » où tous sont compris dans un

²²⁸⁴ « What I think, fundamentally, is that you can't do anything about major societal changes. It may be regrettable that the family unit is disappearing. [...] But regrettable or not, there's nothing we can do. That's the difference between me and a reactionary. I don't have any interest in turning back the clock because I don't believe it can be done. You can only observe and describe. ». Susannah Hunnewell, « Michel Houellebecq, The Art of Fiction, No. 206 », *Paris Review*, n°194, Autmone 2010, [En ligne] URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/6040/the-art-of-fiction-no-206-michel-houellebecq>, consulté le 21 avril 2016.

²²⁸⁵ Notre étude a confirmé le lien entre la disparition de la famille et la crise écologique. Voir le chapitre 5.

²²⁸⁶ L'auteur parle plus précisément de *Terminus Radieux*. Alain Nicolas, « Rencontre avec l'écrivain Antoine Volodine », *L'Humanité.fr*, 2 septembre 2010. [En ligne] URL : <http://www.humanite.fr/rencontre-avec-lecrivain-antoine-volodine>, consulté le 21 avril 2016.

²²⁸⁷ Alain Nicolas, *idem*.

tout. Dans ce paradigme, il apparaît vain d'enquêter sur l'engagement de l'auteur puisque la notion même d'auteur est mise en doute par le projet littéraire de Volodine.

Au regard des discours et investissements personnels de chacun des auteurs, il semble que ceux-ci peuvent difficilement être catégorisés comme des auteurs engagés. Cela est particulièrement vrai si l'on adopte la définition de l'engagement par Benoît Denis : « [m]ettre en gage, faire un choix, poser un acte ; voilà les trois composantes sémantiques essentielles qui déterminent le sens de l'engagement²²⁸⁸ [...] ». Si les auteurs confient sporadiquement ou plus fermement, comme c'est le cas chez Atwood, un intérêt pour la lutte politique qu'est la protection de l'environnement, il semble toutefois qu'ils ne mettent pas « en gage » un discours idéologique au moyen de l'écriture.

Face à la disparition de la figure de « l'écrivain engagé », Bruno Blanckeman suggère que, dans la littérature contemporaine française, « [à] défaut de s'engager, l'écrivain est comme impliqué dans l'histoire de son temps et entend agir en retour face à elle²²⁸⁹ ». Cette distinction a notamment trait au traitement de la langue, puisqu'il n'est plus question, selon Bruno Blanckeman, « d'agir à travers la langue comme si elle était transparente ou réductible à quelque rhétorique pamphlétaire²²⁹⁰ », mais de l'investir entièrement de sorte qu'elle intervienne à son tour sur une réalité renvoyée à sa part d'inconsciente, insupportable, aliénante, extravagante – c'est selon²²⁹¹ ». Il semble donc qu'il faille se tourner vers l'écriture elle-même, et ce qu'elle révèle de la crise environnementale, presque indépendamment de ceux et celles qui en sont à l'origine.

3) Ce que dit l'œuvre : Un engagement de l'écriture

Au-delà de l'enquête factuelle sur l'engagement des auteurs, il semble important de se demander si le roman *doit* et *peut* être le lieu de l'engagement. Les convictions et investissements personnels des auteurs ont-ils la moindre importance dans l'analyse des œuvres ? Cette question s'étend à celle du pouvoir même de la littérature, sur lequel Lambert Barthélémy s'interroge : « Dans quelle mesure les métaphores que nous utilisons pour parler

²²⁸⁸ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, op.cit., p. 31.

²²⁸⁹ Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (s.d), *Des écritures engagées aux écritures impliquées ; Littérature française (XX^e – XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2005, p. 161-170, p. 161.

²²⁹⁰ Bruno Blanckeman, *ibid.*, p. 164.

²²⁹¹ Bruno Blanckeman, *idem*.

de la terre influencent-elles la façon dont nous la traitons ? », mais aussi « [q]uels liens établir entre puissance imaginaire et transformation pratique des comportements humains à l'égard de la nature²²⁹² ? ».

Par exemple, dans la postface du *Parfum d'Adam*, Jean-Christophe Rufin prend fermement position contre l'écologisme radical. Il affirme vouloir utiliser la fiction pour informer les lecteurs sur l'aspect radical de l'engagement écologiste : « Il m'a semblé que la fiction romanesque était sans doute le meilleur moyen de faire découvrir de manière simple la complexité de ce sujet et l'importance capitale des enjeux qui s'y attachent²²⁹³ ». L'auteur se défend toutefois du didactisme dont il pourrait être accusé : « [i]l s'agit d'un livre d'aventure et non d'un cours magistral²²⁹⁴ ». Il est surtout question, pour l'auteur français, d'inviter les lecteurs à penser des problématiques larges par le biais de la fiction – Jean-Christophe Rufin affirmant vouloir surtout « réfléchir sur le regard que nous portons sur le tiers-monde et la pauvreté²²⁹⁵ ». Cette approche est toutefois critiquée, notamment par Pierre Schoentjes qui voit l'utilisation de la fiction romanesque pour servir un projet pédagogique comme une entreprise dangereuse et stigmatisante : « Ce sont là des fictions à thèse, qui, dans leur effort – louable, peut-être, compréhensible en tout cas – de discréditer auprès du grand public des positions extrêmes, créent toutefois l'amalgame et conduisent souvent à jeter la suspicion sur toute forme d'écologie²²⁹⁶ ». De l'insertion par les auteurs d'un discours engagé dans la fiction naîtrait donc le risque de la création d'associations erronées par les lecteurs. Il s'agit en fait de ce que *peut et doit* dire l'œuvre fictive. Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui est souvent classé dans les auteurs « engagés » pour l'environnement, s'oppose sur ce point à Jean-Christophe Rufin. Bien qu'il affirme son intérêt pour la cause environnementale, il ne pense pas que la littérature soit le support adapté d'une idéologie formulée par les auteurs : « En voyant la vitesse avec laquelle l'état de la planète s'est dégradé, on ne peut pas s'empêcher de se sentir responsable. [...] Quoi qu'il en soit, le but de la littérature n'est pas de militer ou de lutter pour ceci ou contre cela. La littérature, ce ne sont pas des idées, c'est du bruit²²⁹⁷ ». Il réfute ainsi la pertinence de l'insertion d'un discours engagé dans l'œuvre littéraire.

²²⁹² Lambert Barthélémy, « Introduction : Imaginer l'environnement aujourd'hui », *op.cit.*, p. 11.

²²⁹³ Jean-Christophe Rufin, *Le parfum d'Adam*, *op.cit.*, p. 759.

²²⁹⁴ Jean-Christophe Rufin, *idem*.

²²⁹⁵ Jean-Christophe Rufin, *idem*.

²²⁹⁶ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 262.

²²⁹⁷ Nathalie Crom, « Entretien avec JMG Le Clézio : “La littérature, c'est du bruit, ce ne sont pas des idées” », *Télérama.fr*, 09 octobre 2008. [En ligne] URL : <http://www.telerama.fr/livre/entretien-avec-jmg-le-clezio-la-litterature-c-est-du-bruit-ce-ne-sont-pas-des-idees,34562.php>, consulté le 21 avril 2016.

Dans un premier temps, on constate que certains de nos auteurs ou certains de leurs critiques affirment – comme Jean-Christophe Rufin – l'utilité didactique du discours sur l'environnement dans la fiction. Hogan croit en la possibilité de faire de la littérature un outil de réveil des consciences et d'argumentation en faveur de la défense environnementale :

Alors que la Terre et ses créatures sont dans un tel état d'urgence, d'amenuisement des ressources naturelles, d'agitations politiques, et d'absence de droits pour les humains et les animaux, l'information pertinente qu'un lecteur peut glaner à partir d'histoires relatant à la fois la destruction et l'espoir peut faire une différence entre sauver le monde ou décider de le laisser glisser vers le chaos et le déclin²²⁹⁸.

Aussi affirme-t-elle la puissance de l'écriture qui pourrait convaincre les lecteurs d'agir en faveur de la protection de l'environnement. Elle croit, comme Atwood, en la possibilité d'une littérature vectrice d'informations et initiatrice de changement. À propos plus précisément des œuvres dystopiques, Jim Dwyer relate, après un échange avec l'auteur américain Patrick Murphy, que celui-ci « [...] identifie deux façons par lesquelles ces livres rencontrent leur objectif : en faisant apprécier aux lecteurs ce qui est en voie d'extinction ou perdu, et en poussant les gens à agir²²⁹⁹ ». C'est ce que Murphy nomme la « cautionary fiction²³⁰⁰ », c'est à dire la « fiction de mise en garde, de précaution », ou « [...] l'avertissement que l'on peut et que l'on doit changer de comportement tant que nous pouvons encore nous sauver et promouvoir un réseau vivant riche et durable²³⁰¹ ». Aussi l'auteur voit-il dans les œuvres traitant de la crise environnementale (ici à travers le motif plus précis de la dystopie) à la fois le projet d'imaginer le pire et celui d'atteindre les lecteurs. Il s'agit donc de mettre ses mots et son imagination au service d'une idée.

C'est précisément ainsi que Dominique Faria analyse l'écriture de Chevillard où, selon elle, « [l']auteur met [...] sa maîtrise des mots au service de la cause écologiste. L'écriture a ici la fonction de contribuer à rendre le lecteur plus conscient de ce qui l'entoure et de son

²²⁹⁸ « With the Earth and its creatures in a state of desperate need, dwindling natural resources, political upheavals, and absent human and animal rights, the pertinent information a reader can glean from stories of both destruction and hope can make the difference between saving the world or choosing to let it fall further into chaos and decay », Hogan, « Foreword ; Earthing History : International Perspectives in Feminist Ecocriticism », *op.cit.*, p. XVII.

²²⁹⁹ « Patrick Murphy identifies two ways that such books fulfill their purpose : by making readers appreciate what is being lost or threatened, and by inspiring people to action », Jim Dwyer, *Where the Wild Books Are*, *op.cit.*, p. 63.

²³⁰⁰ Jim Dwyer, *idem*.

²³⁰¹ « [...] a warning that we can and must change behavior while we can still save ourselves and promote a rich, sustainable web of life », Jim Dwyer, *idem*.

rôle, en tant qu'être humain, dans ce système²³⁰² ». Elle confirme de façon tout à fait explicite la fonction didactique de l'écriture, qui contribuerait à influencer le lecteur dans ses pratiques quotidiennes et ses propres engagements idéologiques.

Bien qu'Atwood montre un véritable souci d'informer ses lecteurs, elle ne paraît pas entièrement convaincue par le rôle didactique de l'œuvre fictive. C'est ce que semble traduire par exemple l'exergue d'*Oryx and Crake*, empruntée aux *Voyages de Gulliver* :

I could perhaps like others have astonished you
with strange improbable tales ; but I rather chose
to relate plain matter of fact in the simplest
manner and style ; because my principal design
was to inform you, and not to amuse you²³⁰³

Cette citation suggère que le choix de l'auteur est de ne pas essayer d'impressionner les lecteurs avec des « contes improbables », mais plutôt de relater des faits de manière épurée afin de les informer. L'insertion de cette exergue au début de la trilogie d'Atwood nous fait nous interroger sur les desseins de l'auteure dans la mesure où cette citation est profondément ironique : elle prône la vérité et le souci de renseigner les lecteurs alors qu'elle est tirée d'un ouvrage de fiction. De fait, Atwood se demande elle-même si la fiction, notamment la « cli-fi », peut véritablement jouer un rôle décisif dans la société : « La “cli-fi” pourrait-elle être un moyen d'éduquer les jeunes gens sur les dangers qui leur font face et de les aider à se pencher sur les problèmes et à deviner des solutions ? Ou deviendra-t-elle simplement un autre aspect de l'“industrie des loisirs” ? Le temps nous le dira²³⁰⁴ ».

L'interrogation d'Atwood suggère l'intérêt didactique de l'œuvre fictive est discutable. Hogan, bien qu'elle encourage la littérature à participer à une modification et surtout une amélioration du monde, confie que l'engagement littéraire écologiste est le plus souvent décevant : « Je ne pourrais jamais généraliser, surtout dans la mesure où j'observe tant d'écrivains environnementaux décevants qui n'écrivent pas du tout sur l'environnement²³⁰⁵ ». Selon elle, de nombreux auteurs sont surtout des voyageurs qui

²³⁰² Dominique Faria, « Éric chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *op.cit.*, p. 118.

²³⁰³ Atwood, *OC*, *op.cit.*, exergue (VO). Cette exergue n'apparaît pas dans la traduction française.

²³⁰⁴ « Could cli-fi be a way of educating young people about the dangers that face them, and helping them to think through the problems and divine solutions? Or will it become just another part of the “entertainment business”? Time will tell. », Atwood, « It's Not Climate Change, It's Everything Change », *op.cit.*

²³⁰⁵ « I could never generalize in that way, especially since I see so many disappointing environmental writers who are not writing about the environment at all. », John Murray, « Of Panthers and People, An interview with American Indian Author Linda Hogan », *op.cit.*

écrivent à propos « d'eux dans l'environnement²³⁰⁶ », plutôt que sur l'environnement lui-même. Hogan soulève donc la question de la sincérité de l'engagement des écrivains contemporains, qui pourraient profiter d'un sujet de société pour attirer les lecteurs.

Mais le doute sur la pertinence de l'engagement peut aller plus loin que cette préoccupation économique. Chez Chevillard, le narrateur de *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* montre un certain doute quant à la validité ou la pertinence des convictions des auteurs : « Pourquoi un écrivain serait-il plus intéressant hors de ses livres qu'un confiseur hors de sa confiserie²³⁰⁷ ? » s'interroge-t-il. Il ne s'agit donc plus de s'interroger sur la sincérité de l'auteur, mais plutôt sur l'intérêt même de s'y pencher. À Blanche Cerquiglini, qui lui demande si ses romans sont des contes philosophiques, Chevillard répond que

[I]es contes philosophiques au sens strict défendent une thèse et l'illustrent. Je n'ai pas cette ambition. Dans mes livres, les thèses (ou les hypothèses, plutôt) naissent au cours du texte du traitement auquel je sou mets la logique et la rhétorique, ce sont véritablement des inventions verbales ou littéraires qui les déterminent, j'en suis souvent le premier surpris et j'écris sans doute principalement pour cela : voir où cela mène, à mes risques et périls – car, il faut le savoir, un écrivain peut mourir exactement comme le spéléologue trop curieux au fond d'une galerie sans issue²³⁰⁸.

Aussi Chevillard ne souhaite-t-il pas écrire des textes engagés. Selon lui, les idéologies et les convictions qui naissent du processus d'écriture lui-même, elles sont issues des « inventions verbales » qui nourrissent le texte. En aucun cas elles ne sont l'énergie initiatrice d'une œuvre devant nécessairement servir des idées, et pouvant ultérieurement influencer les lecteurs. Chevillard affirme même être « surpris » de l'engagement qui peut se dégager de textes qui semblent finalement l'avoir eux-mêmes généré²³⁰⁹.

Chez Volodine, la question même de l'engagement est entièrement tirée vers le doute. Celui-ci vient des tensions qui émergent autour de l'idéologie, que les œuvres post-exotiques abordent indéniablement. *A priori*, Volodine assume l'aspect profondément politique de son écriture : « [...] elle est entièrement liée à un engagement politique au départ. Ce qui est dit, ce qui est vécu par les personnages, a totalement à voir avec une pensée politique, une

²³⁰⁶ « They're writing about themselves in the environment [...] », John Murray, *idem*.

²³⁰⁷ Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999, p. 150.

²³⁰⁸ Blanche Cerquiglini, « Éric Chevillard. « La littérature commence avec le refus de se plier aux faits », *Critique*, 2011/4, n°767, p. 305-314, p. 311.

²³⁰⁹ Comme c'est le cas, nous l'avons vu, avec la caractérisation genrée des personnages, sans que l'auteur ne semble réellement engagé.

idéologie²³¹⁰ ». Observant cette revendication d'un message politique dans l'œuvre, Mélanie Lamarre se demande si ses romans, dans ce cas, formeraient « un nouveau type de romans à thèse ». Bien que certaines caractéristiques du roman à thèse apparaissent dans les œuvres volodiennes, comme la présence d'un intertexte doctrinal, la présence d'un « nous » égalitariste, ou l'opposition à un ennemi « capitaliste²³¹¹ », Mélanie Lamarre note que cette hypothèse est anéantie par la subversion, au cœur même de la fiction, des discours idéologiques²³¹². Bien que la fiction, et notamment les personnages, traduisent une « indépassable tendresse pour la révolution », le doute qu'elle jette sur les idéologies décrédibilise le projet d'une écriture didactique. En vérité, comme le note Mélanie Lamarre, le discours politique cache

[...] une conception du roman fort éloignée des engagements littéraires de l'après-guerre. La fiction romanesque, qui décrypte les ravages de la pseudo-rationalité idéologique, met en scène une humanité déchue et en appelle à des lectures susceptibles de restaurer l'humain dans sa dignité par-delà les clivages politiques²³¹³.

De ce fait, c'est bien le texte lui-même qui traduit une préoccupation écologique, plutôt que l'auteur ayant inséré un message didactique et idéologique au cœur de la fiction.

Cet effet « d'auto-production » d'un engagement par le texte, qui est si notoire chez Chevillard ou Volodine, pourrait être lié au genre littéraire du roman. La fiction romanesque étant un jeu de balance entre le réel et le non réel, il est parfois difficile de démêler des discours idéologiques et didactiques qui ne sont pas nécessairement portés par l'auteur mais qui peuvent appartenir à des personnages fictifs. Dans un article à propos de *The Flight Behavior*²³¹⁴ de Barbara Kingsolver, Tania Lombrozo s'interroge sur l'aspect didactique des œuvres portant sur des problématiques environnementales. Sa question est simple et résume celle qui nous occupe : « Les gens peuvent-ils changer d'opinion en lisant de la fiction²³¹⁵ ? ».

²³¹⁰ Sylvain Nicolino, Sébastien Omont, Laurent Roux, « L'humour du désastre : Entretien avec A. Volodine », *La Femelle du requin*, automne 2002, n°19, p. 38-49, p. 39.

²³¹¹ Mélanie Lamarre se réfère aux critères du roman à thèse selon Susan Rubin Suleiman dans *Le Roman à thèse. Ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1983. Voir Mélanie Lamarre, « Antoine Volodine et la fiction idéologique », *op.cit.*, p. 287.

²³¹² Mélanie Lamarre, *ibid.*, p. 291.

²³¹³ Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine*, Olivier Rolin., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

²³¹⁴ Barbara Kingsolver, *Dans la lumière* [*The Flight Behavior*, 2012], traduction par Martine Aubert, Paris, Éditions Payot et rivages, 2013.

²³¹⁵ « Can people change their minds by reading fiction? », Tania Lombrozo, « Learning Facts Through Fiction: An Imagined Encounter », *NPR.org*, « Cosmos and culture », 3 décembre 2012. [En ligne] URL: <http://www.npr>

Pour répondre, elle transcrit un dialogue (nous ne savons pas s'il est fictif ou non) entre un homme et une psychologue lui apprenant que des études ont permis d'affirmer l'influence cognitive des fictions sur les lecteurs²³¹⁶. Cependant, l'homme, qui vient de terminer la lecture du roman de Barbara Kingsolver, n'est pas convaincu. Selon lui, il s'agit toujours d'une fiction, il ne sait donc pas ce qui, dans sa lecture, était de l'ordre de l'information réelle et référencée ou de l'ordre purement fictif. Car la fiction, contrairement au documentaire scientifique ou à l'essai, ne signe pas un contrat de véridicité avec le lecteur : elle n'a pas à se justifier sur ce qui est *vrai* et ce qui ne l'est pas. Elle peut grimer, modifier, jouer. On retrouve les « inventions verbales » évoquées par Chevillard et qui sont, selon lui, les seules matrices du discours dans la fiction.

De la même façon, Jean-Paul Engélibert, analysant le message idéologique chez Atwood, remarque que « [l']engagement des Jardiniers », qui illustre une forme de militantisme écologiste contemporain, « [...] n'est pourtant jamais donné par Margaret Atwood comme modèle pour l'action, ni comme modèle pour penser l'engagement littéraire²³¹⁷ ». Il explique que « [l]a force de la fiction ne se situe pas dans des thèses²³¹⁸ » et que, si Atwood montre un certain engagement personnel pour la protection de l'environnement, et si certains passages de sa trilogie peuvent être lus comme présentant un aspect didactique, son investissement intellectuel en tant qu'auteure n'en reste pas moins en-dehors de la fiction. De ce fait, la trilogie d'Atwood n'est pas une suite de romans à thèse ni de romans engagés : elle est une fiction qui intègre des discours contemporains sur la crise environnementale. Selon lui, limiter cette œuvre à son engagement ainsi qu'à son didactisme empêcherait une lecture qui révélerait sa véritable qualité esthétique. D'ailleurs, Atwood affirme à propos des désastres climatiques qui ponctuent l'enfance de Jimmy que « [c]'est l'arrière-plan, mais pas un sermon *rentre-dedans*²³¹⁹ ». En affirmant ceci, Atwood rappelle que c'est la fiction qui est au centre du roman plutôt qu'un message didactique sur

r.org/blogs/13.7/2012/12/03/166362989/learning-facts-through-fiction-an-imagined-encounter, consulté le 21 avril 2016. Notre traduction.

²³¹⁶ Elle cite l'article de Catherine Sheldrick Ross, « Finding without seeking: the information encounter in the context of reading for pleasure », *Information Processing & Management*, volume 35, n°6, novembre 1999, p. 783–799.

²³¹⁷ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p.103. Rappelons que, dans *Oryx and Crake*, les Jardiniers de Dieu sont d'abord désignés par Jimmy comme étant « une bande de cinglés » (« Some bunch of wackos. »). Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 213 (VO), p. 228 (VF).

²³¹⁸ Jean-Paul Engélibert, *ibid.*, p. 103.

²³¹⁹ « It's the background, but it's not in-your-face a sermon. », Ed Finn, « An Interview With Margaret Atwood », *op.cit.*

l'environnement. Malgré les hésitations, il semble donc que la volonté de diffuser un message ne soit pas traduite dans les fictions étudiées.

C'est bien l'engagement du texte lui-même qui nous intéresse, c'est-à-dire qu'il apparaît pertinent de comprendre comment le texte construit un discours sur l'environnement, sans qu'il soit nécessaire d'y ajouter une thèse. Anne-Rachel Hermetet distingue à ce propos la littérature engagée de l'engagement littéraire. Selon elle, « [s]i on se focalise sur un éventuel "message" de l'œuvre, c'est en général mauvais signe pour sa qualité littéraire. À l'inverse, des œuvres peuvent susciter la réflexion parce qu'elles en appellent à nos imaginaires ou par la force stylistique du récit²³²⁰ ». Aussi suggère-t-elle que les œuvres contemporaines ouvertement engagées en faveur de la protection de l'environnement ont tendance à sacrifier la qualité littéraire au profit de la diffusion d'un message parfois trop didactique. Elle rappelle que, dans une analyse de l'engagement contemporain, « [l]a question primordiale est celle de la langue. Un engagement qui passe par la force donnée aux mots et par l'usage singulier qui en est fait²³²¹ ».

Si Houellebecq réfute la pertinence d'un engagement de l'auteur, il tient en revanche à la qualité littéraire de ses œuvres. En parlant de ceux de ses romans présentant une projection vers le futur, il affirme : « Ce qui m'intéresse, au fond, ça n'est pas d'envisager l'avenir, c'est l'écriture. J'accorde plus de prix à la qualité de mes textes qu'à la validité de mes intuitions²³²² ». Aussi l'auteur place-t-il au cœur de son processus d'écriture le texte lui-même, plutôt que la parole qu'il traduit. En ce sens, si l'on reprend la classification de l'auteur engagé selon François Gavillon, dans le cadre des fictions de l'Anthropocène, il importe peu que les auteurs soient « hommes des bois » ou « activistes ». En revanche, ils sont véritablement « artistes », c'est-à-dire qu'ils apportent toute leur attention à la qualité littéraire de leur travail, c'est-à-dire moins à *ce qui est formulé* qu'à *comment cela est formulé*.

Aussi semble-t-il important, surtout dans l'ère contemporaine où l'écriture a lieu dans la même période que son analyse, de mettre l'auteur à distance de son texte. Alain Suberchicot écrit d'ailleurs que « [l]a littérature contemporaine est un objet difficile à saisir parce qu'une figure fait obstacle : l'auteur. Vivant, livrant des déclarations dans la presse, il risque de parasiter notre compréhension des textes. Il faut donc isoler le roman de l'individu

²³²⁰ Anne-Rachel Hermetet, citée par Frédérique Roussel, « Écologie : Les écrivains montent à la tribune », *op.cit.*

²³²¹ Anne-Rachel Hermetet, *idem*.

²³²² Jérôme Garcin, « Entretien avec Michel Houellebecq : "Je suis un prophète amateur" », *op.cit.*, p. 16.

auteur, se détacher le plus possible des visages, des figures, pour privilégier les textes²³²³ ». En ce sens il rejoint l’assertion de David Herbert Lawrence selon laquelle il serait préférable de faire confiance à ce qui est raconté plutôt qu’à celui ou celle qui le raconte²³²⁴. David Herbert Lawrence poursuit en affirmant que c’est le travail du critique de « sauver l’intrigue de l’artiste qui l’a créée²³²⁵ ». S’il ne nous semble pas pertinent d’écarter complètement les convictions de l’auteur, qui peuvent, selon nous, être informatives et enrichir notre analyse des œuvres, il apparaît cependant essentiel de nous tourner vers le texte lui-même. Hogan l’affirme elle-même « [n]ous devons croire les mots. C’est ce dont nous disposons pour transformer la pensée et pour concevoir un grand récit pour nous-mêmes²³²⁶ ». Faire confiance aux mots, c’est décider de ne pas confiner l’herméneutique des œuvres à la seule analyse des investissements personnels des auteurs.

Chevillard pondère ainsi l’importance de l’engagement de l’auteur : « Il est bien que les écrivains s’indignent. Je trouverais cela encore plus probant si leur langue savait rendre compte de ce qu’elle rapporte en étant elle-même attaquée, déformée, modifiée par l’expérience, constitutivement, organiquement²³²⁷ ». Selon lui, l’engagement réel en littérature est donc celui qui modifie la syntaxe, le lexique, et l’imaginaire tout entier. Il doit s’opérer, selon lui, à l’intérieur même des phrases. Aussi affirme-t-il que, face à « [...] cette incroyable injustice, l’indifférence scandaleuse de l’Occident, le sort des femmes africaines, difficile à admettre [...] » observés pendant son voyage au Mali, il a « [...] voulu rester du côté de la littérature car c’est elle qui [l]’aide à comprendre le monde » : « J’avais l’impression que si je m’en éloignais, je perdais mes armes et mes outils et que du coup je n’étais plus crédible. Il m’a semblé que je pouvais traiter certaines réalités à ma façon sans jouer les redresseurs de torts²³²⁸ ». Aussi Chevillard souhaite-t-il éviter l’écueil de l’engagement et de la polémique pour s’en remettre au texte et au langage, seuls réels porteurs d’imaginaire et de savoirs.

S’il affirme que la possibilité de changer le monde au moyen de la littérature est « [n]ulle ou quasi », il ajoute cependant que « [...] la littérature fait partie de ce monde, et il

²³²³ Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, *op.cit.*, p. 280.

²³²⁴ En exergue de ce chapitre.

²³²⁵ « The proper function of a critic is to save the tale from the artist who created it », David Herbert Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, *op.cit.*, p. 8. Notre traduction

²³²⁶ « We have to believe in words. They are what we have to transform thinking and envision a great narrative for ourselves. », Hogan, « Foreword ; Earthing History : International Perspectives in Feminist Ecocriticism », *op.cit.*, p. XVI. Notre traduction.

²³²⁷ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Chevriller au corps », *op.cit.*

²³²⁸ Emmanuel Favre, *idem*.

est au moins possible de changer la littérature²³²⁹ ». Par exemple, pour lui, « [u]ne métaphore réussie change notre rapport au réel comme si nous étions soudain doté d'une antenne sensible de plus²³³⁰ », d'où l'importance de faire vivre un texte au langage libre, afin que la littérature change, afin qu'elle contienne en elle, et non pas à l'extérieur d'elle (c'est-à-dire dans les discours publics des auteurs) une forme d'engagement.

L'analyse des fictions de l'Anthropocène – parce qu'elles abordent un sujet politique – implique d'investir la question de l'engagement en littérature. Celle-ci nous questionne par la difficulté de nous positionner : l'engagement de l'auteur est-il important ? Est-il pertinent ? Si oui, alors comment explique-t-on qu'un auteur peu intéressé par la question de l'environnement comme Houellebecq puisse écrire une œuvre aussi riche de cette problématique ? Par ailleurs, l'analyse, au niveau diégétique, de la figure de l'écologiste ainsi que l'observation d'une caractérisation genrée des personnages menant vers une écriture féministe, ont révélé que le texte peut manifester un engagement qui a lieu parfois à l'insu de ses auteurs. Analysant les interactions entre Atwood et le mouvement féministe, Fiona Tolan affirme que cet aspect résolument lié à la littérature « postmoderne et métaphictive » « [...] signifie que le texte n'est plus le receveur passif de l'interprétation théorique, mais qu'il entre dans une relation dynamique avec le discours théorique²³³¹ [...] ».

Cette interprétation de l'engagement en littérature est profondément liée à celle que propose Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*²³³². Dans cet essai, Barthes réfute la définition sartrienne de l'engagement et place l'écriture au cœur de cette notion, affirmant que « [...] l'écriture est une fonction : elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire ». L'écriture s'affirme donc, selon cette définition, comme le véritable lieu de l'engagement en littérature.

Il nous semble toutefois que l'auteur ne disparaît pas entièrement de la question littéraire, mais qu'il soit passé à un deuxième plan de l'analyse en confiant à l'écriture elle-même la clé du sens de l'œuvre, afin d'

²³²⁹ Mathieu Larnaudie, « Éric Chevillard, Des crabes, des anges et des monstres », *Devenirs du roman*, Collectif Inculte, janvier 2007. [En ligne] URL : <http://www.inculte.fr/catalogue/devenirs-du-roman/>.

²³³⁰ Mathieu Larnaudie, *ibid.*

²³³¹ Fiona Tolan, *Atwood, Feminism and Fiction, op.cit.*, p. 1.

²³³² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais Critiques*) [1953], Paris, Seuil, « Points Essais », 1972.

éprouver son *potentiel* de sens, sa *capacité* heuristique et la *puissance* formelle qui demeure sienne à marquer son temps. Le marquer, au sens littéral : le tracer, en distinguer des marqueurs spécifiques, en faire la matière de récits, s'inventer une plasticité narrative pour composer les représentations de ce temps impalpable parce qu'immédiat, le configurer, inférer de la matière éclatée des choses au portrait synthétique de la civilisation qu'elles imposent²³³³.

C'est l'écriture qui prend à charge cette « configuration » du réel dans l'œuvre fictive. Cela est, pour Catherine Brun et Alain Schaffner, symptomatique d'une littérature contemporaine qui exprime « la volonté d'éprouver ce que peut la langue quand elle renonce à être le véhicule transparent de significations, et ce que met en œuvre la littérature en habitant la langue²³³⁴ ».

Dans les fictions de l'Anthropocène, le message politique en lien avec le sujet de la crise environnementale est donc essentiellement formulé par le texte. En ce sens, l'engagement comme engagement *de l'écriture* se rapproche de la définition de la politique de la littérature chez Jacques Rancière :

La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature²³³⁵.

Affirmer que les œuvres de notre *corpus* ne sont pas des œuvres *engagées* ne signifie pas qu'elles ne sont pas *politiques*. La nuance vient de l'écriture qui, plus que les auteurs, prend la parole au cœur de l'intrigue romanesque. On voit dans cette définition de l'engagement l'affirmation d'une autonomisation de l'écriture, que Barthes appelle « un véritable organisme indépendant²³³⁶ ». Ainsi, comme le résume Benoît Denis, « [...] Barthes affirme l'autonomie de la forme et sa capacité à signifier indépendamment, voire contradictoirement, par rapport à l'intention de l'auteur²³³⁷ ».

²³³³ Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », *op.cit.*, p. 163.

²³³⁴ Catherine Brun et Alain Schaffner, « Vouloir pouvoir », *op.cit.*, p. 7-15, p. 9.

²³³⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op.cit.*, p. 11.

²³³⁶ Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 62.

²³³⁷ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, *op.cit.*, p. 288.

L'écriture, dans les fictions de l'Anthropocène, fait ce qu'elle sait faire de mieux : elle se libère des discours réels contemporains et d'une pensée environnementale en pleine élaboration afin de s'approprier les récits et la représentation de la crise environnementale en les rendant délibérément littéraires et en les dépossédant des implications extérieures à l'œuvre elle-même.

Chapitre 9

(D)écrire l'environnement, entre représentations et réinventions

« “Ouais, ouais, on est foutus [...]. Y a une chance qu'il reste un peu de tarte au sureau²³³⁸?” »

La question de l'engagement, quand elle est posée à la lumière des œuvres de notre *corpus*, révèle la pertinence de l'écriture elle-même et de ce qu'elle permet de dire sur notre rapport au monde. Cela est exacerbé par le contexte dans lequel les œuvres s'écrivent. Blanche Cerquiglini rappelle que le roman contemporain traite de sujets que les lecteurs connaissent souvent aussi bien que les auteurs :

Le romancier est à égalité avec le lecteur quant à la matière traitée : il a les mêmes connaissances que lui, souvent la même expérience. Ce n'est pas du côté du sujet que le romancier peut faire preuve d'originalité. C'est sur le terrain narratif, celui de la composition, du style, de la langue, qu'il doit se situer pour trouver sa propre voix²³³⁹.

Ce ne serait pas tant le sujet lui-même – dans notre cas, celui de la crise environnementale – qui révèle une originalité, que l'écriture et la langue qui servent à l'évoquer. Cette remarque nous semble d'autant plus pertinente en ce qui concerne le sujet de la crise environnementale qui, par excellence, fait émerger une pensée qui lui est exactement contemporaine, sans que ses tenants et ses aboutissants ne puissent être complètement identifiés et explicités. C'est donc par la fiction, et par l'intervention de l'écriture, c'est-à-dire de la narration, du récit mais aussi du langage et du style, que les œuvres montreraient une certaine écologie littéraire.

De ce fait, il paraît essentiel de s'intéresser à la façon dont ces œuvres écrivent sur l'environnement et précisément aux moyens qu'elles mobilisent pour le représenter, c'est-à-dire le *rendre présent* dans l'œuvre. Il s'agit de s'intéresser à l'environnement non plus

²³³⁸ « “Yeah, yeah, we know, we're doomed. Any hope of some elderberry pie around here ?” », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 32 (VO, p. 55 (VF).

²³³⁹ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'hier à demain*, *op.cit.*, p. 312.

comme le monde avec lequel nous interagissons, l'*oikos*, mais plus précisément comme espace sujet ou objet, résultat d'une réflexion et d'une perception humaine. C'est la définition que donne Michel Collot du paysage, qui naît aux débuts de l'ère moderne et qui s'élabore en rupture avec « le cosmos antique et médiéval²³⁴⁰ ». Selon Michel Collot, alors que l'idée ancienne de « cosmos » est attachée à la notion de lieu,

le paysage moderne est lié davantage au point de vue d'un individu, que l'horizon à la fois limite et ouvre sur un univers infini. Il confère au monde un sens qui n'est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d'une expérience individuelle, sensible et susceptible d'une élaboration esthétique singulière²³⁴¹.

La modernité littéraire, et en particulier le romantisme, qui sont profondément liés à la Révolution industrielle, marquent par ailleurs une opposition à la modernisation et privilège – à travers le prisme de l'individu – « l'émotion, la contemplation, et le sentiment de la nature²³⁴² ». Cela nous semble intéressant dans la mesure où cette conception du paysage est née, comme c'est le cas dans les fictions de l'Anthropocène, d'une réévaluation de notre rapport à la nature et au monde.

Bien que les fictions de l'Anthropocène ne se consacrent pas à la description du paysage « lié à la singularité d'un point de vue²³⁴³ », puisque l'environnement est un concept élargi, « global » comme l'ensemble de la crise qui l'affecte, on note toutefois que la description des paysages n'est pas absente de nos œuvres.

Au-delà de la question de la représentation de l'environnement, elles permettent une réflexion sur une « écopoétique », c'est-à-dire sur la possibilité de recréer la nature par la forme littéraire. Il est alors moins question de représenter la nature que de la réinventer précisément au moyen de l'écriture. Nous verrons que cette invitation à réinventer l'environnement par le biais de la fiction a également lieu à travers le récit qui met en doute le réel tout entier, invitant à prendre ses distances avec une représentation réaliste du monde.

²³⁴⁰ Michel Collot, *La Pensée-paysage, op.cit.*, p. 56. La description de « scènes de la nature » est ce qu'Alexandre de Humboldt appelle « littérature descriptive » dans *Cosmos*, où il s'attarde à les décrire depuis l'Antiquité grecque jusqu'aux temps modernes. Alexandre de Humboldt, « Littérature descriptive », *Cosmos, Essai d'une description physique du monde* [*Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*; 1834-1859], traduction de M.H. Faye et de M.Ch.Galuski, Paris, Librairie des sciences naturelles et de sarts illustrés, Théodore Morgand, 1864, Tome Deuxième, p. 5-84.

²³⁴¹ Michel Collot, *ibid.*, p. 58.

²³⁴² Michel Collot, *ibid.*, p. 60.

²³⁴³ Michel Collot, *ibid.*, p. 59.

I. Représenter l'environnement comme paysage

1) Description des paysages

Bien que nos fictions de l'Anthropocène proposent – comme nous le verrons – de réinventer l'environnement en le tirant vers l'imaginaire (au sens de ce qui peut être imaginé), elles s'ancrent tout de même dans un certain héritage littéraire de la description de l'environnement comme paysage au sens où on l'entend depuis la modernité et l'art moderne. Il s'agit donc d'abord d'observer une écriture attachée d'une part à décrire le paysage, et d'autre part à exprimer les émotions et les réflexions que l'immersion dans celui-ci provoquent, et l'effort de « [t]enter de trouver sa place dans une nature dont on vante la magnificence²³⁴⁴ [...] ». De cet héritage littéraire, il semble que les fictions de l'Anthropocène empruntent parfois le goût pour la description des espaces naturels qui constituent un refuge en contraste aux espaces urbains où se développe la civilisation, thème essentiellement romantique, la présence d'un sujet percepteur qui fait l'expérience du paysage au moyen de ses sens, et son approche contemplative.

En bien des aspects, on pourrait trouver dans l'écriture romantique les prémices des fictions de l'Anthropocène en ce que celles-ci affirment une vision du monde caractérisée par le sentiment d'une crise, la nostalgie d'une harmonie heureuse mais disparue, et la volonté de renforcer l'imagination et la poésie. Cet héritage littéraire, qui propose donc une certaine représentation de l'environnement, peut servir de référent dans notre analyse de l'écriture sur l'environnement puisqu'il nous permet de voir comment celles-ci s'en inspirent et le dépassent à la fois.

Parmi les œuvres qui gravitent autour du *corpus* principal, un bon nombre décrivent l'environnement naturel dans une posture contemplative qui n'est pas sans lien avec l'héritage romantique du XIX^e siècle. Il ne s'agit pas ici de fournir une liste exhaustive des œuvres contemporaines reprenant cette écriture, mais plutôt de comprendre comment cet héritage se manifeste dans certaines d'entre elles. Rick Bass est souvent perçu comme l'un des héritiers américains les plus importants de ce canon littéraire. Dans *The Hermit's Story* comme dans ses romans apparaît un environnement naturel grandiose, que la perception des sens permet de

²³⁴⁴ Jean-François Chassay, *Imaginer la science, op.cit.*, p. 200.

mesurer. Dans « La fête du Président », Jerry se réjouit d'avoir – contrairement à son ami Jim – une bonne vue qui lui permet d'accéder à la beauté des paysages :

[...] Jerry commença à se sentir plus calme ; il savait que même s'il ne rentrait pas pour retrouver l'amour chez lui, il revenait au moins vers la beauté ; comme le soleil montait dans le ciel et dévorait le brouillard matinal du fond de la vallée, il ressentit à la fois de la culpabilité mêlée de gratitude, parce qu'il avait reçu le cadeau d'une bonne vue²³⁴⁵.

La contemplation n'a pas lieu sans la perception, qui est souvent l'initiatrice de l'émerveillement du sujet face à un environnement naturel grandiose. C'est précisément ainsi que Michel Collot décrit le paysage en littérature : « [s]a réalité n'est accessible qu'à partir d'une perception et / ou d'une représentation²³⁴⁶ ». En insistant sur l'importance des sens, le récit de Rick Bass permet aux lecteurs d'une part de visualiser le paysage grandiose et d'autre part de partager l'émerveillement du personnage. La langue s'efforce de donner à voir la beauté de la nature. On retrouve la même écriture de l'enchantement chez Cormac McCarthy, qui fait toujours la part belle, dans ses romans, à la description de l'environnement naturel. Dans *All the Pretty Horses*, l'intrigue se déroulant dans les déserts du sud des États-Unis, la nature apparaît comme un élément important. Le récit mentionne le monde dans une dimension cosmique, c'est à dire comme un grand tout incluant l'espace céleste et ce qui existe au-delà : « La nuit était claire et froide et les étincelles qui montaient des flammes filaient brûlantes et rouges parmi les étoiles²³⁴⁷ ». L'environnement naturel des personnages est décrit comme ce qui les lie au monde. La perception sensible est le moyen d'accéder à ce lien, notamment pour John Grady Cole et son ami Rawlins qui contemplent un environnement naturel d'une grande beauté : « [...] ils observaient les étoiles qui dévalaient la longue pente noire du firmament²³⁴⁸ » ; « Ils étaient assis et regardaient le feu et ils regardaient le mince croissant de lune au-dessus des collines noires à l'ouest²³⁴⁹ ». Le ciel accompagne les

²³⁴⁵ « Jerry began to relax, knowing that even if he was not returning home to love, he was at least returning to beauty ; as the sun rose higher, burning off the morning's valley-bottom fog, he felt again both a guilt and gratitude for having been blessed with good eye-sight », Rick Bass, *The Hermit's Stories*, *op.cit.*, p. 117 (VO), p. 164 (VF).

²³⁴⁶ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p. 12.

²³⁴⁷ « The night was cold and clear and the sparks rising from the fire raced hot and red among the stars », Cormac McCarthy, *All The Pretty Horses*, *op.cit.*, p. 9 (VO), p. 19 (VF).

²³⁴⁸ « [...] they watched stars falling down the long black slope of the firmament », Cormac McCarthy, *ibid.*, p. 26 (VO), p. 38 (VF).

²³⁴⁹ « They sat and watched the fire and they watched the thin crescent moon above the black hills to the west », Cormac McCarthy, *ibid.*, p. 35 (VO), p. 48 (VF).

personnages et les invite à des pauses méditatives dans leur voyage vers le Sud. Il est le gardien de la beauté de ce monde. Les étoiles, que les protagonistes observent tous les soirs, ne cessent de les émerveiller : « Ils arrivèrent sur la haute prairie où ils mirent les chevaux au pas et les étoiles autour d'eux surgirent à foison dans l'obscurité²³⁵⁰ ». La fascination des personnages pour le ciel évoque « l'aspiration vers l'infini²³⁵¹ » qui, selon Baudelaire, caractérise le romantisme. La fascination pour le ciel et les astres est donc l'expression d'un intérêt pour le cosmos, c'est-à-dire comme univers dont les éléments et les êtres sont tous liés entre eux. Cette attirance pour l'environnement naturel et pour le cosmos, et l'état contemplatif qui découle de leur observation, sont donc bien les marques d'un héritage romantique. Par ailleurs, les œuvres de l'auteur sont empreintes d'une écriture crépusculaire, qui annonce la fin d'une beauté en voie de disparition. La contemplation de l'environnement naturel, chez Cormac McCarthy, est accompagnée d'une nostalgie anticipatrice d'une disparition prochaine de la source de l'enchantement. Cette littérature *tombeau* qui se fait le témoin d'un monde bientôt enseveli par la modernité fait également écho à l'écriture romantique.

Dans *The Tree Sitter*, la nature est également le lieu d'un émoi pour Julie : « En regardant vers l'est, où le soleil couleur pêche se levait au-dessus du sommet des collines, je vis une zone claire au loin, comme la peau rasée d'un agneau, comme un morceau de peau brute appartenant à la terre²³⁵² ». Les espaces naturels sont aussi beaux que sauvages. Leur beauté relève de l'indicible puisque Julie constate « [l']impossibilité de complètement articuler ce qu'il y avait là, ce qu'il était important de dire. L'exprimer aurait signifié soit tomber dans les clichés, soit avoir l'air d'un fou²³⁵³ ». Les personnages font face à une beauté saisissante, vibrante, et irrésistible.

Le constat est le même dans les œuvres françaises qui s'inscrivent dans cette lignée, telles que *Solitudes blanches* où l'environnement naturel du nord du Canada est abondamment décrit. Comme Julie, Klaus observe un horizon aussi vide qu'impressionnant : « Le paysage défilait. Au loin, on apercevait déjà des collines dénudées des *no man's lands* qui s'étendent

²³⁵⁰ « They rode out on the high prairie where they slowed the horses to a walk and the stars swarmed around them out of the blackness », Cormac McCarthy, *ibid.*, p. 30 (VO), p. 42 (VF).

²³⁵¹ « Qui dit romantisme dit art moderne – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini », Charles Baudelaire, « Qu'est-ce que le romantisme ? », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1976, p. 421.

²³⁵² « Looking east, where the sun was rising peach over the hilltops, I saw the clearcut zone in the distance like the shaved hide of a lamb, like a raw skin of the earth », Suzanne Matson, *The Tree Sitter*, *op.cit.*, p. 82.

²³⁵³ « This must be what the bond was about in the movement. The not being able to fully articulate what was there, what was worth saving. To tell it was to either fall into clichés or come off sounding nutty », Suzanne Matson, *ibid.*, p. 83.

au nord des montagnes Chanagaï. Du roc et de la glace sur des milliers de kilomètres carrés, sans arbre, sans piste, sans village, sans rien [...] ²³⁵⁴ ». La grandeur des paysages n'a d'égal que sa beauté : « [t]out ce qui l'entoure [Ula] est beau : les montagnes, les rivières, la forêt, les chiens, les lynx. Le reste est sans importance ²³⁵⁵ ». Le grand vide des espaces naturels réveille l'idéal de la *wilderness*, du monde resté sauvage et inhabité : « Bientôt, il n'y aurait plus rien, l'immensité blanche, à perte de vue, indéfiniment, et l'horizon noyé dans la blancheur du ciel. Le pays sans hommes ²³⁵⁶ ». Klaus, qui se caractérise par une certaine misanthropie ²³⁵⁷, se réjouit d'atteindre, dans le grand nord Canadien, des terres inhabitées au milieu desquelles il pourra jouir d'une fusion avec la nature ²³⁵⁸. Car, au milieu d'un espace naturel, « Klaus se sentait bien, en accord avec le paysage et le pays l'enveloppant tout entier ²³⁵⁹ ». Par leur description de la beauté fragile du monde, qui touche parfois au sublime, ces œuvres illustrent l'héritage d'une certaine écriture romantique contemplative.

Dans notre *corpus* premier, c'est l'écriture de Hogan, qui, à l'instar des exemples précédents, révèle une écriture célébrant la nature. On trouve chez l'écrivaine native américaine des traces d'une écriture romantique des paysages. La compréhension sensible du monde par Ruth ²³⁶⁰ donne lieu à des moments de sidération quand elle est en contact avec les espaces naturels. Depuis son bateau, les baleines apparaissent comme autant de portes vers de nouveaux mondes : « Quand elle est loin de la côte, elle les voit toujours s'élever et tourner, ouvrir l'eau comme des nouveaux galets, des nouvelles planètes, respirant, leurs yeux plus sages, plus anciens que les siens ²³⁶¹ ». Comme dans les textes romantiques, c'est au milieu de l'océan, et loin de la civilisation que Ruth éprouve l'infinité du monde et la possibilité que celui-ci en cache d'autres plus mystérieux et plus sages. C'est aussi la fascination de l'auteure pour les baleines qui s'exprime à travers l'expérience enthousiaste de Ruth. Hogan aime l'aspect secret et mystérieux des cétacées : « Personne ne peut comprendre tout à fait ce

²³⁵⁴ Nicolas Vanier, *Solitudes blanches*, *op.cit.*, p. 171.

²³⁵⁵ Nicolas Vanier, *ibid.*, p. 14.

²³⁵⁶ Nicolas Vanier, *ibid.*, p. 113.

²³⁵⁷ Voir le chapitre 5.

²³⁵⁸ On relève toutefois le paradoxe qui s'impose à nous : la *wilderness* est immédiatement compromise par la présence de Klaus qui annule de façon performative l'idéal d'un « pays sans hommes ».

²³⁵⁹ Nicolas Vanier, *ibid.*, p. 123.

²³⁶⁰ Voir le chapitre 7.

²³⁶¹ « When she is far out, she still sees them rise and turn, open the water like new stones, new planets, breathing their eyes wiser, older, than her own », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 258. La proposition « breathing their eyes wiser » nous pose problème. Nous avons supposé ici qu'il fallait admettre une ponctuation entre le verbe « breathing » et le reste de la proposition, mais il demeure la possibilité d'un effet littéraire visant à lier entre eux les yeux des baleines et la respiration.

qu'elles sont. Jean-Michel Cousteau disait qu'il pensait qu'elles sont chacune une planète qui vit et qui respire. J'aime beaucoup cela²³⁶² ».

Thomas aussi est fasciné par la mer, qui détient le secret de « la beauté de l'eau, l'épaisseur de la vie²³⁶³ ». L'eau apparaît comme le symbole d'une beauté primitive du monde. Elle est « comme la mère des perles » (« The water is like mother-of-pearl²³⁶⁴ ») qui enfante la mer et l'ensemble du cosmos, dont le monde humain. À travers la contemplation de l'océan, les personnages éprouvent la beauté d'un monde qui menace de s'écrouler. En ce sens, l'écriture de Hogan, comme celle de Mc Carthy, est une écriture *tombeau* qui préserve, au moyen de la fiction, une réalité qui s'efface à mesure que les mots tentent de la réanimer.

Les éléments résistent dans *People of the Whale*, et la métaphore de l'eau et des êtres marins comme porteurs de la vie se répète et se réincarne tout au long de l'écriture. Les animaux participent de la peinture d'un monde qui émeut et impressionne les personnages. Les insectes sont par exemple décrits comme les garde-fou de la beauté du monde : « Oh, ils sont magnifiques, les insectes s'illuminant entre les feuilles des arbres, un rappel de la lumière qui demeure encore dans le monde²³⁶⁵ ». Les insectes lumineux signifient au monde humain l'existence d'un espoir fragile et de la possibilité encore vive d'un ré-enchantement du monde. Les oiseaux aussi font partie d'un tout qui porte en lui une forme de divinité : « Au-dessus d'eux un oiseau de nuit vole, invoquant des noms, parlant à l'océan et à tous les courants bougeant à l'intérieur de la vie : l'espoir, le besoin, le désir, comme celui d'être humain²³⁶⁶ ». Si le sens de cette phrase ne se dévoile pas immédiatement, un mouvement s'opère au cœur même de la syntaxe, qui part du chant de l'oiseau pour arriver à l'être humain. La phrase lie par sa structure l'homme et son environnement, contribuant à une impression d'intimité entre les deux. Elle suggère aussi une conception holiste d'un monde où tout être est connecté, mais également d'un certain panthéisme traduit par l'impression qu'il y a du divin diffus en toute chose et en tout être, même le plus minuscule (les insectes). Les éléments naturels sont le plus souvent légers (il est dit du Prêtre de la Pluie qu'il a l'air d'un

²³⁶² « Nobody can quite figure out what they are. Jean-Michel Cousteau said he thinks they're like a living, breathing planet-each one. I love that he said that », John Murray, « Of Panthers and People, An interview with American Indian Author Linda Hogan », *op.cit.*

²³⁶³ « he begins to see the beauty of the water, the thickness of life », Hogan, *ibid.*, p. 160.

²³⁶⁴ Hogan, *ibid.*, p. 286.

²³⁶⁵ « Oh, they are beautiful, the insects lighting up between the leaves of trees, a reminder of the light still remaining in the world », Hogan, *ibid.*, p. 252.

²³⁶⁶ « Above them a night bird flies, calling out names, talking to the ocean and all the other currents moving within life: hope, need, desire, like being human », Hogan, *ibid.*, p. 223.

mirage, « comme s'il portait une couverture de nuages flottants²³⁶⁷ ») ou fertiles (l'eau, écrit Hogan, coule « de la lourdeur des nuages enceintes²³⁶⁸ »). Les métaphores et les comparaisons insistent sur l'aspect grandiose de l'environnement naturel. Le ciel, notamment, rappelle à Thomas son appartenance à la tribu A'astika et plus généralement au monde : « Ses constellations sont une immense baleine, un arbre de vie, et il se souvient que cela, c'est ce qu'il est, l'homme qui se tient sous *ces* étoiles, *ces* planètes²³⁶⁹ ». Une fois de plus, la contemplation fait basculer le personnage dans une dimension cosmique où le monde s'exprime comme un tout qui dépasse les limites de la Terre pour s'étendre à l'ensemble de l'univers. Chez Hogan, la sensibilité du lien entre l'humain et le non-humain n'est pas qu'un paradigme de notre compréhension du monde²³⁷⁰ : elle se manifeste au cœur même de l'écriture, à travers la description du monde comme un tout encore initiateur d'émoi. Le roman dévoile une inspiration romantique à plus d'un titre : il dessine une conception holiste et panthéiste du monde qui est le fait d'une ère pré-moderne en opposition avec un présent marqué par la rupture de l'idéal.

Bien que la description romantique du paysage y soit moins présente, on note chez Atwood quelques passages évoquant sa beauté et la rêverie qu'il provoque chez les personnages. Dans *Oryx and Crake*, les élucubrations de Snowman s'opèrent toujours en présence d'un paysage romantique. Celui-ci apparaît à travers la description d'une lumière encore douce après la fin du monde : « La ligne d'horizon, à l'est, baignant dans une brume grisâtre teintée d'une lueur rosée, funeste. Curieux la douceur que cette couleur affiche encore²³⁷¹ ». Celle-ci irradie le bas du ciel pendant les couchers de soleil : « la lumière rouge du soleil couchant frappe les tours offshore²³⁷² ». Une fois de plus, c'est à une échelle cosmique qu'apparaît le paysage, c'est-à-dire qu'il s'étend au ciel et au-delà. La Lune y apparaît comme une « énorme boule de pierre, invisible, gigantesque masse de gravité, morte et néanmoins puissante, dotée d'un pouvoir d'attraction sur les mers²³⁷³ ». Bien qu'elle soit décrite comme morte dans l'ère post-apocalyptique, la Lune n'en est pas moins puissante, et son influence ne semble pas se limiter aux courants marins puisque son observation pousse

²³⁶⁷ « as if he wore a blanket of wavering clouds », Hogan, *ibid.*, p. 147.

²³⁶⁸ « As water falls from the heaviness of pregnant clouds », Hogan, *ibid.*, p. 149.

²³⁶⁹ « Its constellations are a great whale, a sea lion, a tree of life, and he remembers this; this is who he is; the man who stands beneath those stars, those planets », Hogan, *ibid.*, p. 256.

²³⁷⁰ Voir le chapitre 7.

²³⁷¹ « On the eastern horizon there's a greyish haze, lit now with a rosy, deadly glow. Strange how that colour still seems tender », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 3 (VO), p. 11 (VF).

²³⁷² « red light from the setting sun hits the tower blocks in the water », Atwood, *ibid.*, p. 95 (VO), p. 107 (VF).

²³⁷³ « a huge invisible ball of stone, a giant lump of gravity, dead but powerful, drawing the sea towards itself », Atwood, *ibid.*, p. 109 (VO), p. 122 (VF).

Snowman à se souvenir de sa vie antérieure à la catastrophe. La contemplation des étoiles déclenche une rétrospection sur sa solitude : « Elles paraissent proches, les étoiles, mais elles sont loin. Leur lumière s'est éteinte il y a des millions, des milliards d'années. Messages sans expéditeur²³⁷⁴ ».

Dans la suite de la trilogie, le monde non-humain est célébré par les Jardiniers de Dieu. Toby est notamment fascinée par les abeilles qui sont un lien entre elle et le monde : « Elles lui touchent les lèvres, collectent ses paroles, s'envolent avec le message et disparaissent dans le noir. Elles traversent la membrane qui sépare ce monde du monde invisible situé juste au-dessous²³⁷⁵ ». Les abeilles sont décrites comme des êtres doués de pensée et capables de connecter entre eux le monde extérieur et un monde sensible invisible dans lequel vit la défunte Pilar, qui a transmis à Toby son savoir ancestral. Le lien sensible qui lie entre eux l'individu et le monde rappelle une écriture romantique où la contemplation des espaces naturels et du ciel provoque les réflexions et les émois de ceux qui l'expérimentent.

Dans *Nos animaux préférés*, on peut être surpris de découvrir, au milieu de la description des ruines post-apocalyptiques, celle de la beauté toujours éclatante de la nature. Son évocation est traditionnelle : elle s'attarde sur les couleurs, les odeurs (et donc, la perception humaine) et emploie des verbes liés à la description physique du paysage. Les maisons abandonnées, par exemple, se cachent derrière un paysage bien vivant :

Elles se dissimulaient derrière des arbres magnifiques, aux odeurs puissantes. Depuis les cimes les fleurs ruisselaient en cascade jusqu'à la terre, rouge sombre ou rouge groseille selon leur degré d'épanouissement. Les plus jeunes fleurs avaient des corolles plus foncées, les plus vieilles fanaient en s'éclaircissant. Toutes sentaient l'orchidée noire²³⁷⁶.

Les adjectifs sont soit des adjectifs de couleur (« rouge sombre », « rouge groseilles », « foncées », « noire ») soit des adjectifs mélioratifs (« magnifiques », « puissantes »). La description s'attache à des éléments naturels tels que les « arbres », « les cimes », et les « fleurs » qui bénéficient d'une longue attention de la voix narrative. Leur beauté et leur odeur sont plus longuement détaillées encore quelques pages plus loin : « Les parfums des fleurs

²³⁷⁴ « They seem close, the stars, but they're far away. Their light is millions, billions of years out of date. Messages with no sender ». Atwood, *idem*.

²³⁷⁵ « They touch her lips, gather her words, fly away with the message, disappear into the dark. Pass through the membrane that separates this world from the unseen world that lies just underneath it », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 276 (VO), p. 404 (VF).

²³⁷⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 10.

rouges tournoyaient pesamment sur le village²³⁷⁷ [...] ». L'adverbe « pesamment » nous informe ici d'une certaine lourdeur de cette présence végétale, dont l'odeur et la beauté envahissantes accablent les sens d'un témoin humain semi-absent (il est incarné par la voix narrative, mais ne se montre pas directement, puis s'incarne dans la femme que rencontre Wong).

Chez Houellebecq, on remarque également une certaine propension à faire de la nature l'occasion d'un moment d'émerveillement. Ces moments passent par des descriptions concernant le plus souvent les éléments naturels, qui semblent fasciner Daniel1. C'est notamment le cas des astres : « Le soleil émergeait péniblement entre des nuages épais et bosselés, d'un gris sombre ; un mince rai violet courait juste au-dessus de la ligne d'horizon²³⁷⁸ ». Le personnage révèle une faculté d'observation de son environnement naturel qui laisse deviner une sensibilité particulière pour celui-ci, comme quand il décrit la rosée matinale observée depuis le train : « Il y avait un peu de rosée sur les lilas, la température était plus fraîche, j'avais réservé dans le train de 8h32 et l'été commençait à lâcher prise²³⁷⁹ ». Daniel1 n'est pas insensible aux paysages, surtout naturels. Ses promenades en Espagne sont d'ailleurs souvent ponctuées par des pauses contemplatives : « Je m'arrêtai, considérai l'océan, les étoiles²³⁸⁰ ». Daniel25 se fait le fin observateur des mouvements de l'environnement naturel, notamment la nuit, quand il observe que « la lune se reflét[e] sur les eaux du lac, animées d'un frémissement léger²³⁸¹ ». Une fois de plus, l'astre lunaire s'invite dans le récit, presque comme une figure imposée de la description des paysages. Le personnage perçoit les éléments naturels comme « le soleil », « les lilas », ou « la lune ». On note la même sensibilité pour l'environnement naturel dans *La Carte et le territoire*, où la fragilité des fleurs est longuement abordée : « La beauté des fleurs est triste parce que les fleurs sont fragiles, et destinées à la mort, comme toute chose sur Terre bien sûr mais elles tout particulièrement²³⁸² [...] ». L'insistance sur la beauté des fleurs mais également sur leur fragilité, qui ajoute à leur sensibilité, nous rappelle celle déjà observée chez Volodine. On pourrait lire dans cette description du paysage²³⁸³ l'héritage d'un certain romantisme dont Houellebecq se réclame d'ailleurs : « Cela peut vous surprendre », affirme-t-il, « mais je suis

²³⁷⁷ Volodine, *ibid.*, p. 13.

²³⁷⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 260.

²³⁷⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 363.

²³⁸⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 83.

²³⁸¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 452.

²³⁸² Houellebecq, *La Carte et le territoire, op.cit.*, p. 36.

²³⁸³ Dont nous mettons la sincérité à l'épreuve dans la suite de ce développement.

convaincu de faire partie de la grande famille des Romantiques²³⁸⁴ ». Cependant, son lien avec le romantisme est surtout justifié, selon lui, par son intérêt pour les passions individuelles. Aussi définit-il le personnage romantique comme « [...] quelqu'un qui croit au bonheur illimité qui est éternel et immédiatement possible. La croyance en l'amour. Aussi la croyance en l'âme, qui est étrangement persistante chez moi, même si je dis toujours le contraire²³⁸⁵ ». Houellebecq se réclamerait donc moins du romantisme pour sa description des paysages que pour celle des passions humaines.

On soupçonne plutôt son écriture de participer à la déconstruction de l'héritage romantique. Aussi doutons-nous de la sincérité de Daniell formulant l'énoncé suivant : « [...] je descendis jusqu'à la Playa de Monsul. Observant la mer, et le soleil qui descendait sur la mer, j'écrivis un poème²³⁸⁶ ». Il nous semble difficile de croire qu'un personnage aussi peu sensible que Daniell soit touché par l'environnement extérieur au point de se livrer à un épanchement lyrique. En revanche, connaissant le cynisme de l'écriture chez Houellebecq, il nous semble envisageable d'y lire une parodie des romantiques et de leur émoi pour l'environnement.

2) Descriptions du paysage-état d'âme

Les doutes sur la sincérité de l'écriture nous viennent des textes eux-mêmes, dont l'insistante description des paysages suggère parfois une intention de détournement ou d'altération. L'évocation de la nature présente l'occasion, dans l'écriture romantique, d'initier et de refléter un état intérieur des individus, d'exprimer « un échange entre l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet²³⁸⁷ ». En ce sens, le paysage est bien un « objet », ce qui pourrait être interprété comme une forme d'instrumentalisation de l'environnement dans le but de servir la description d'un émoi psychique. La description des paysages servirait donc des fins

²³⁸⁴ « It may surprise you, but I am convinced that I am part of the great family of the Romantics. », Susannah Hunnewell, « Michel Houellebecq, The Art of Fiction, No. 206 », *op.cit.* Il nous semble que l'empreinte romantique dans *La Possibilité d'une île* s'affirme aussi dans sa ressemblance frappante avec *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac. Dans ce roman, le thème romantique de la courtisane trouvant l'amour est incarné par le personnage d'Esther, qui porte donc le même nom que celle dont Daniell est amoureux. L'intertextualité est ici évidente. Voir Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes* [1838-1847], Paris, Gallimard, 2010.

Par ailleurs, Aurélien Bellanger défend le caractère résolument romantique de l'écriture de Houellebecq dans *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.

²³⁸⁵ « It's someone who believes in unlimited happiness, which is eternal and possible right away. Belief in love. Also belief in the soul, which is strangely persistent in me, even though I never stop saying the opposite », Susannah Hunnewell, *idem*.

²³⁸⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 185.

²³⁸⁷ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op.cit.*, p.61.

proprement anthropocentristes. Alors, l'environnement n'existerait pas pour lui-même dans la fiction, mais plutôt pour appuyer la construction des personnages. C'est dans ce sens que nous lisons l'abondante présence dans nos œuvres de la description du paysage-état d'âme, c'est-à-dire du paysage comme miroir des émotions humaines.

Dans *La Possibilité d'une île*, la région d'Almeria où habite Daniell est naturelle car peu civilisée. Cet environnement présente pour lui une « paix funèbre²³⁸⁸ » qui n'est pas sans lien avec l'ensemble de son existence puisque la mer est « immense et grise ; aussi plate, aussi grise que [s]a vie²³⁸⁹ ». Si elle sert à illustrer la morne vie de Daniell, la nature permet également d'initier chez lui une rêverie : « Alors que le soleil commençait à chauffer, à illuminer de reflets dorés la surface du lac, je méditai quelque temps sur la grâce, et sur l'oubli²³⁹⁰ ». C'est la contemplation du lac ensoleillé qui déclenche une réflexion chez le personnage. L'environnement naturel apparaît alors important pour le récit car il permet d'accompagner les pensées et les émotions du personnage : « Je fixai mon regard sur les pentes vertes, humides, j'essayai de ne plus voir que la brume – la brume m'avait toujours aidé²³⁹¹ ». Si Daniell remarque la brume, ce n'est pas pour sa beauté mais parce qu'elle le réconforte. Mais l'environnement naturel peut également avoir un effet d'oppression sur lui, comme c'est le cas des Dunes de Maspalomas donc les « gigantesques formations » inquiètent le personnage : « je commençai à me sentir oppressé, malgré ou à cause de l'uniformité de l'azur²³⁹² ». On comprend donc que l'environnement naturel, dans l'écriture de Houellebecq, est un paysage-état d'âme en ce qu'il permet de dépeindre et de refléter les émotions de Daniell.

De la même façon, quand Snowman observe l'horizon, celui-ci évoque une tristesse qui n'est autre que la sienne : « La mer reste couleur de métal brûlant, le ciel d'un bleu délavé à l'exception du trou que le soleil y grave. Tout est tellement vide. Eau, sable, ciel, arbres, fragments d'un passé révolu. Personne pour l'entendre²³⁹³ ». La description des éléments naturels abimés et altérés (« délavé », « vide », « révolu », « fragments ») permet surtout d'illustrer la solitude immense du personnage dans la temporalité post-apocalyptique. Le paysage n'est plus alors qu'un miroir physique de son état mental, comme c'est aussi le cas

²³⁸⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 380.

²³⁸⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 386.

²³⁹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 455.

²³⁹¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 117.

²³⁹² Houellebecq, *ibid.*, p. 227.

²³⁹³ « The sea is hot metal, the sky a bleached blue, except for the hole burnt in it by the sun. Everything is so empty. Water, sand, sky, trees, fragments of past time. Nobody to hear him. », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 11 (VO), p. 21 (VF).

quand Albert Moindre panique après la mort des primates. Il illustre alors le sentiment de la fin qu'il éprouve par l'image de l'écroulement d'une montagne : « Et c'est comme si l'on avait rasé un promontoire, abattu une montagne, le monde a rétréci tout à coup, il va falloir jouer des coudes pour exister dans ce couloir²³⁹⁴ ». Mais cet effondrement gigantesque n'est rien de plus que la métaphore du désarroi du personnage. On comprend évidemment que l'objectif est d'insister sur le traumatisme d'Albert Moindre.

Dans ces exemples, l'environnement naturel figure surtout comme arrière-plan permettant de mettre en exergue la tension des situations vécues par les personnages. Les perturbations météorologiques deviennent le décor des émotions des personnages. Chez Houellebecq, quand Fox est tué, les larmes de Daniell sont accrues par la pluie : « La pluie provoqua une nouvelle coulée de boue, qui engloutit le jouet ; je me remis aussitôt à pleurer²³⁹⁵ ». La métaphore des gouttes de pluie pour évoquer les larmes confirme une certaine instrumentalisation de l'environnement naturel au profit de l'expression des émotions de Daniell. À mesure que celui-ci retrouve espoir, le temps s'éclaircit : « C'est dans un état d'âme étrange, comme si j'étais sur le point de m'éveiller dans un monde magique, que j'attendis l'aurore. Elle se leva, incolore, sur la mer ; les nuages avaient disparu, un coin de ciel bleu apparut à l'horizon, minuscule²³⁹⁶ ». La métaphore du ciel sans nuage servant à exprimer le retour de l'espoir nous semble usée et stéréotypée²³⁹⁷. Le même effet est observé après la mort du prophète, qui est dramatisée par l'insistance sur l'état du ciel : « Le ciel s'éclaircissait peu à peu, les nuages se dispersaient ; une clarté sans espoir allait bientôt illuminer la plaine avant la tombée de la nuit²³⁹⁸ ». L'image d'un crépuscule serein illustre un premier moment de calme « sans espoir » après la mort de Prophète. Par ailleurs, l'apparition de Vincent aux fidèles de la secte est, elle aussi, accompagnée d'un mouvement climatique : « Au moment où un rayon de soleil couchant, traversant les nuages, illumina l'ouverture, Vincent s'avança sur le terre-plein²³⁹⁹ [...] ». Le moment solennel d'apparition parousiaque de Vincent est dramatisé par la lumière du soleil couchant qui l'« illumine », contribuant à

²³⁹⁴ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 18.

²³⁹⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 388.

²³⁹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 389.

²³⁹⁷ À propos de ces métaphores usées, Olivier Bessard-Banquy suggère que celles-ci sont un autre marqueur d'une contemporanéité fragmentée : « Mais il faut voir aussi, derrière cet emploi de formules flétries, d'expressions fatiguées, la volonté d'épingler le héros contemporain par son discours, de souligner l'absurdité de l'emploi inflationniste des mots dont le sens s'est émiétté. ». Si cette remarque s'applique à des auteurs précis (Chevillard, Toussaint et Échenoz), il nous semble toutefois qu'elle constitue une piste d'interprétation fort intéressante pour l'ensemble des fictions de l'Anthropocène. Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003, p. 128.

²³⁹⁸ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 280.

²³⁹⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 299.

rendre cette apparition divine. L'environnement, dans ce contexte, n'est pas plus que le décor de l'intrigue. Il met en valeur les personnages par des effets de lumière, ou met en contexte leurs émotions par un sentiment de calme (le lac ensoleillé) ou d'agitation (la pluie battante).

Dans la trilogie d'Atwood aussi, le paysage prend souvent les traits d'un décor. Le soleil est décrit comme un mécanisme : « Au-dessus de l'horizon, le soleil s'élève avec régularité, comme tiré par une poulie²⁴⁰⁰ [...] ». L'évocation d'un soleil mécanique évoque le décor factice d'une pièce de théâtre. Il est alors dé-naturalisé, déchu de sa fonction essentielle d'astre solaire pour n'être qu'un projecteur éclairant Snowman. D'une façon similaire, le soleil est décrit comme un four dans *Nos animaux préférés* : « Le soleil s'était levé et cuisait le panorama à bonne chaleur²⁴⁰¹ ». L'environnement n'est plus qu'un « panorama » grillé par un astre dont la température serait réglable. C'est comme si la narration nous prévenait subtilement qu'une supercherie a lieu au cœur de la fiction, que la contemplation du paysage n'est qu'un outil pour nourrir le personnage. Les lecteurs croient visionner un film dont la beauté des images ne sert qu'un dessein esthétique. Estelle Bayon confirme qu'au cinéma, la représentation de l'environnement peut tendre « [...] vers une scénographie réduisant la nature à un simple décor, instrument diégétique au service d'une histoire²⁴⁰² ». Or nos œuvres semblent proches de cette esthétique cinématographique quand elles exploitent l'environnement en simple décor romanesque. Dans *Solitudes Blanches*, quand les deux personnages principaux, Klaus et Ula, s'étreignent, la beauté du désert canadien n'a plus d'autre fonction que d'esthétiser cet élan d'amour : « Et ils s'embrassèrent longuement, seuls dans l'immensité, avec pour décor les montagnes rougissantes dans le soleil mourant, et au loin la plainte d'un loup solitaire accueillant la nuit²⁴⁰³ ». La description filmographique du paysage, accompagnée par le cri du loup, fait de cette scène intime un moment sauvage et grandiose quoique stéréotypé. Le paysage est lui-même désigné comme « décor », trahissant l'instrumentalisation de l'environnement au profit de l'intrigue narrative.

La mention de l'environnement naturel peut aussi être apposée à des situations sans que le lien entre les deux soit évident. Dans *La Possibilité d'une île*, l'océan apparaît de façon très fortuite au moyen d'une étrange superposition lorsque Daniell décrit Esther :

²⁴⁰⁰ « The sun is above the horizon, lifting steadily as if on a pulley [...] », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 147 (VO), p. 161 (VF).

²⁴⁰¹ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 22.

²⁴⁰² Estelle Bayon, « Le cinéma de l'humilité : un imaginaire environnemental cinématographique », dans Lambert Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), op.cit.*, p. 93-104, p. 95.

²⁴⁰³ Nicolas Vanier, *Solitudes blanches, op.cit.*, p. 49.

[...] je n'eus que quelques minutes à attendre, puis elle apparut vêtue d'un mini-short blanc dont elle avait laissé ouverts les deux premiers boutons, découvrant la naissance de ses poils pubiens ; sur ses seins elle avait noué un châle doré, en prenant soin de la remonter un peu pour qu'on puisse apercevoir leur base. La mer était très calme. Une fois installée elle se déshabilla complètement, ouvrit largement ses cuisses, offrant son sexe au soleil²⁴⁰⁴.

L'évocation de l'océan paraît anecdotique dans la mesure où elle est noyée au milieu de la description d'une situation érotique. La mer est au mieux un ornement qui accompagne une scène de séduction. De la même façon, quand Isabelle quitte Daniel¹, la mer apparaît comme un détail anecdotique : « Puis elle reprit son sérieux, me regarda droit dans les yeux (c'était un matin très calme ; la mer était bleue, étale²⁴⁰⁵) ». L'insertion de cette précision entre parenthèses ne fait que renforcer le caractère aléatoire et anecdotique de la présence de l'océan. Dans *Oreille rouge*, la description des paysages est quasiment inexistante tant le personnage s'en moque. La seule mention relevée, aussi assertive qu'aléatoire, selon laquelle « [l]e pays est vaste²⁴⁰⁶ », montre à quel point la mention du paysage ne sert pas d'autre objectif que celui d'une esthétisation du récit. La voix narrative prévient, Albert « [...] n'est pas venu ici pour s'émerveiller devant les hommes et les paysages mais plutôt dans l'espoir de se surprendre lui-même [...]. Il se moquait des savanes, il est venu pour une autre révélation²⁴⁰⁷ [...] ».

Cette description de l'environnement comme un paysage-état d'âme montre une tendance assujettissante dans la mesure où elle ne libère pas la nature de son carcan anthropocentriste. Elle ne lui prête pas ses talents pour qu'elle puisse, à travers elle, s'exprimer. À l'inverse, elle assujettit l'environnement à ses desseins narratifs, elle le transforme en décor, elle l'exploite, comme les poèmes d'Albert veulent exploiter l'Afrique dans *Oreille rouge*²⁴⁰⁸. Selon François Gavillon, cette entreprise d'assujettissement de l'environnement à l'écriture manifeste une « anthropocentrisme textocratique » toutefois inévitable dans la mesure où « [...] la relation de l'homme à la nature est une relation

²⁴⁰⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 195.

²⁴⁰⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 100.

²⁴⁰⁶ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 69.

²⁴⁰⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 89-90.

²⁴⁰⁸ « Tout ce qu'il est possible d'extraire, de puiser, de capturer, de cueillir, de produire en Afrique sera extrait, puisé, capturé, cueilli et produit puis précipité pêle-mêle dans son poème », Chevillard, *ibid.*, p. 112. Voir le chapitre 1.

médiatisée : la nature est *aussi* ce que l'homme en perçoit, conçoit, écrit. Ce n'est pas invalider son existence objective que de le reconnaître²⁴⁰⁹ ».

Traitement ironique du paysage-état d'âme

Cette interprétation du paysage-état d'âme comme une forme d'exploitation » littéraire est très contemporaine puisque influencée par les problématiques écologiques de l'Anthropocène. Elle traduit l'idée que la littérature, comme les industries, pourrait utiliser l'environnement à des fins anthropocentristes. Bien sûr, l'exploitation est toute figurative : elle s'opère au cœur du texte par une réduction de l'environnement à un outil narratif.

Il nous semble que les fictions de l'Anthropocène font état, dans une certaine mesure, de cette « exploitation » littéraire. Cela passe, notamment chez Houellebecq, par un traitement ironique du paysage-état d'âme. Daniell apparaît comme un Rousseau peu patient, qui, agacé par les balades, déciderait d'écourter ses *Rêveries* : « Un matin d'avril, un matin pluvieux, après avoir pataugé cinq minutes dans des ornières boueuses, je décidai d'abrégé la promenade²⁴¹⁰ ». La promenade, comme chez Rousseau, permet d'élaborer ses pensées et d'apaiser ses émotions. Toutefois, la présence d'« ornières boueuses » parasite la flânerie et fait de Daniell un romantique raté. Ses moments de contemplation du paysage sont écourtés par des remarques triviales à l'opposé d'une expérience sublime. Malgré l'affirmation de Jean-Pierre Pernaut selon laquelle, dans *La Carte et le territoire*, « [...] pour la première fois en réalité en France depuis Jean-Jacques Rousseau, la campagne était redevenue *tendance*²⁴¹¹ », la patience des personnages houellebecquiens pour l'environnement naturel n'est pas illimitée.

Aussi les pensées de Daniell quand il observe les paysages en hélicoptère sont-elles somme toute primitives : « En survolant les pâturages je pris conscience qu'au cours de ce stage, sans même parler de moi, les gens n'avaient pas baisé tant que ça²⁴¹² [...] ». La vue d'ensemble de l'environnement, qui pourrait inspirer le personnage, ne déclenche chez lui qu'une pensée liée à la sexualité. L'occasion d'un contact avec le sublime donne plutôt lieu à une réflexion sur un aspect charnel et matérielle de la vie du personnage. On croit déceler de

²⁴⁰⁹ François Gavillon, « L'ensauvagement du texte de nature et textualisation du *wilderness* : Henry D. Thoreau et Rick Bass », dans Véronique Béghain et Lionel Larré (s.d.), *La Fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 139-151.

²⁴¹⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 387.

²⁴¹¹ Houellebecq, *La Carte et le territoire*, *op.cit.*, p. 87.

²⁴¹² Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 135.

l'ironie quand Daniell montre – au cours d'un dîner – son manque d'intérêt absolu pour le cosmos : « [...] la conversation s'éleva vers des sujets plus transcendants (les étoiles, l'infini, etc.), ce qui me permit d'attaquer mon plat de saucisses sans trembler²⁴¹³ ». Le désintérêt du personnage est dénoté syntaxiquement par l'usage de parenthèses qui enferment « les étoiles » et « l'infini » dans un carcan d'indifférence scellé par l'emploi de l'abréviation « etc ». Face à des sujets qui dépassent son individualité, Daniell préfère s'adonner à l'action prosaïque qu'est la dégustation de saucisses, met pouvant par ailleurs traduire un amusement grivois. Le décalage immense entre les sujets abordés et le plat de saucisses de Daniell vient signifier avec ironie son désintérêt pour la beauté du cosmos. En cela, l'indifférence de Daniell est anti-romantique.

On observe le même effet lorsqu'il s'enivre devant le paysage : « [...] je me contenterais de me biturer paisiblement en regardant les bancs de brume dériver dans le clair de lune. La fraîcheur des pâturages, les vaches Milka, la neige sur les sommets : un bien bel endroit pour oublier, ou pour mourir²⁴¹⁴ ». Le recours au registre familier (« se biturer ») et la référence aux « vaches Milka » finit de rompre la solennité des paysages, notamment en la comparant à une publicité pour du chocolat. Pour Daniell, le paysage montagneux n'est bon qu'à accompagner un discours commercial. En altérant les scènes de contemplation du paysage, l'écriture dénonce le principe même du paysage-état d'âme. Plusieurs passages le confirment, notamment celui où Harry offre à Daniel d'observer les anneaux de Saturne et où celui-ci peine à en décrire la beauté : « Eh bien c'était un spectacle merveilleux, d'origine naturelle ou divine qui sait, offert à la contemplation de l'homme qu'en dire de plus²⁴¹⁵ ». La présence des marqueurs d'oralité (« Eh bien », « qui sait », « qu'en dire de plus ») traduit la réticence de Daniell à commenter ce qu'il voit. C'est que celui-ci se méfie de la contemplation des paysages, d'où le caractère visiblement forcé de cette intervention au discours indirect libre. Cette méfiance est justifiée par la conviction que l'environnement n'existe pas dans le but d'être transformé en paysage :

²⁴¹³ Houellebecq, *ibid.*, p. 98.

²⁴¹⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 125.

²⁴¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 81.

C'était une plage splendide, presque toujours déserte, d'une platitude géométrique, au sable immaculé, environnée de falaises aux parois verticales d'un noir éclatant ; un homme doté d'un réel tempérament artistique aurait sans doute pu mettre à profit cette solitude, cette beauté. Pour ma part, je me sentais face à l'infini comme une puce sur une toile cirée. Toute cette beauté, ce sublime géologique, je n'en avais en fin de compte rien à foutre, je les trouvais même vaguement menaçants. "Le monde n'est pas un panorama", note sèchement Schopenhauer²⁴¹⁶.

Daniell n'est pas hermétique à la beauté de la plage, qu'il tente de décrire dans les premières lignes de cet extrait. La référence à la représentation artistique d'un sublime du paysage nous rappelle les panoramas typiques du pittoresque, dont la fameuse toile *Le voyageur contemplant une mer de nuage*²⁴¹⁷ qui incarne souvent l'esthétique romantique. Cependant Daniell avoue ne pas posséder le « réel tempérament artistique » nécessaire à cette représentation. Il réfute « ce sublime géologique » qui se contente d'être beau²⁴¹⁸. C'est surtout qu'il refuse d'asservir celui-ci qui n'est précisément pas, selon la citation de Schopenhauer, « un panorama », c'est-à-dire un outil esthétique destiné à réjouir l'œil humain, à nourrir ses passions, et à dynamiser un élan lyrique. L'indifférence de Daniell pour le paysage (« *je n'en avais en fin de compte rien à foutre* ») traduit une révolte contre la transformation de l'environnement en décor littéraire. Aussi l'écriture de Houellebecq semble-t-elle affirmer, par l'ironie, que ce qui est de l'ordre du « sublime géologique » ne doit pas être exploité par le langage. Cela est encore plus clair quand il dénonce le discours de Prophète en l'honneur de la nature : « Son discours lui-même me parut d'abord un peu décousu, partant de la diversité des formes et des couleurs dans la nature animale (il nous invita à méditer sur les papillons, qui semblaient n'avoir d'autre raison d'être que de nous émerveiller par leur vol chatoyant²⁴¹⁹) [...] ». Daniell se dissocie d'un discours qu'il trouve « décousu ». La dernière proposition dénonce avec ironie (comme l'indique le verbe modérateur « qui semblaient ») l'idée anthropocentriste que les papillons n'existent que pour émerveiller les humains.

Dans la trilogie d'Atwood, la description des paysages et plus généralement du non-humain qui poussent Snowman à se souvenir du passé traduit parfois une certaine ironie. Par

²⁴¹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 109.

²⁴¹⁷ Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuage* [*Der Wanderer über dem Nebelmeer*], huile sur toile, Kunsthalle de Hambourg, 1818.

²⁴¹⁸ On pense ici à Burke ou Kant, selon qui le sublime ne peut être défini que par ce qui est beau.

²⁴¹⁹ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 252.

exemple, son émerveillement devant la beauté d'une chenille est expliqué par une carence biologique :

En l'observant, il éprouve un brusque et inexplicable élan de tendresse et de joie. Unique, songe-t-il. Il n'y aura jamais une autre chenille absolument identique à celle-ci. [...] Ces trucs lui arrivent sans prévenir et sans raison, ces éclairs de bonheur irrationnel. Sans doute une carence en vitamines²⁴²⁰.

L'émoi de Snowman est interprété comme une carence, un défaut nutritif. On croit lire dans cette chute ironique une certaine prise de distance avec la contemplation du personnage. Le même effet est observé dans *Nos animaux préférés* :

On touchait à la fin de l'aube matinale et Balbutiar XI, donc, ouvrit les yeux. Il se trouvait au bord de la mer. Des gneiss tourmentés l'entouraient et des granites, et les vagues tout à côté tonnaient.
– La mer, siffla-t-il. C'est si beau, la mer.
Ayant énoncé cette platitude d'une voix puissante, [...] il entreprit d'abandonner la couche de varech sur quoi il se vautrait²⁴²¹.

La déclamation de Balbutiar n'est pour la voix narrative qu'une « platitude ». Le caractère ridicule du personnage est confirmé par l'emploi du verbe familier « vautrer », qui crée un décalage absolu avec la déclaration solennelle de Balbutiar. Enfin, si Chevillard admet que la nature apparaît peu dans ses œuvres²⁴²², une scène de contemplation romantique apparaît au cœur du récit d'*Oreille rouge*. Elle illustre les « extases contemplatives » d'Albert Moindre :

Le soir, il va s'asseoir sur une pierre plate avec dossier au bord du fleuve. La rumeur du village est derrière lui, dominée par les percussions. Le grillon nocturne se fait entendre à l'instant précis où le soleil disparaît sous l'horizon. [...] La nuit s'étale devant lui. Il n'en rate rien²⁴²³.

²⁴²⁰ « Watching it, he feels a sudden, inexplicable surge of tenderness and joy. Unique, he thinks. There will never be another caterpillar just like this one. There will never be another such moment of time, another such conjunction. These things sneak up on him for no reason, these flashes of irrational happiness. It's probably a vitamin deficiency », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 41 (VO), p. 51 (VF).

²⁴²¹ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 60.

²⁴²² Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁴²³ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 114-115.

Si l’auteur confie avoir moins pensé au personnage romantique qu’au poète pour composer le personnage d’Albert Moindre²⁴²⁴, celui-ci incarne ici la figure du poète romantique en admiration devant un spectacle naturel permis par l’isolement. Albert Moindre, assis sur une pierre et contemplant le coucher de soleil, évoque le « Je » lyrique assis près du lac chez Lamartine : « Regarde, je viens seul m’asseoir sur cette pierre²⁴²⁵ ». Si l’empreinte romantique de cette scène est indéniable, elle apparaît surtout à travers une entreprise caricaturale visant à décrédibiliser Albert, qui est parfaitement conscient du tableau qu’il offre à voir. Le texte de Chevillard semble donc viser l’écriture romantique qui consiste, selon l’auteur, à attirer uniquement l’attention sur les émois du personnage déclamant « “Regardez comme je sais m’émouvoir²⁴²⁶!” ».

Aussi l’écriture peut-elle constituer à la fois l’illustration de l’objectivation de l’environnement naturel et sa dénonciation. Le photographe Bernard Boisson remarque que « [l]a contemplation dans notre société est à ce point ignorée dans sa dimension d’expérience, dans son fantastique pouvoir de maturation de nos consciences qu’elle est au loin perçue comme un penchant mystique et oisif, indigne de prendre place dans notre système de croissance²⁴²⁷ ». On pourrait donc supposer que nos œuvres se détachent d’une écriture stéréotypée de la contemplation des paysages révélant une dimension mystique qui dissiperait l’intérêt des lecteurs.

L’analyse de l’écriture de l’environnement comme description des paysages révèle une tension entre la contemplation du monde naturel et une mise en doute de sa sincérité manifestée par l’ironie. Si certaines de nos œuvres, dont *People of the Whale*, montrent un goût certain pour la description de la beauté des paysages, et un ancrage dans l’écriture romantique de l’environnement naturel, d’autres, notamment *La Possibilité d’une île*, s’en détachent en montrant à quel point il semble vain de représenter l’environnement tel qu’il est perçu par l’homme. C’est l’écriture elle-même qui permet cette levée du masque.

²⁴²⁴ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁴²⁵ Lamartine, « Le Lac », *Méditations poétiques* [1820], Paris, Gallimard, 1981.

²⁴²⁶ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁴²⁷ Bernard Boisson, « Contempler la nature, passer de la division à la vision », dans Francis Hallé, Anne-Claud Leflaive, Gilles Clément, *et al.*, *Habiter la Terre en poète*, op.cit., p. 274.

II. Réinventer l'écriture, recréer la nature

Dans « Littérature & écologie, vers une écopoétique²⁴²⁸ », Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe s'interrogent sur l'esthétique littéraire de l'écologie. Ils rappellent l'importance de ne pas disqualifier la qualité littéraire des textes au profit de leur intérêt culturel, historique, politique et écologique. Ils invitent donc à « [...] un travail sur la perception à travers la langue et la forme esthétique, lequel permet au lecteur de voir différemment et de reconnaître les normes et les valeurs qui façonnent son environnement²⁴²⁹ ». Il s'agit de concentrer véritablement l'analyse littéraire sur « [l]a valeur écologique d'un texte littéraire » qui « ne serait donc pas uniquement une question thématique ou une question de choix générique, mais avant tout une question d'écriture, c'est-à-dire d'esthétique et d'imagination, qui sont les critères propres à l'activité artistique²⁴³⁰ ». Il apparaît alors nécessaire de se livrer à une lecture « écopoétique » se concentrant sur le texte, et qui consiste en ce que Jonathan Bate nomme « the ecological work²⁴³¹ », « un travail écologique de l'écriture littéraire²⁴³² », c'est à dire un travail de la langue « [...] qui viendrait compléter (ou même mettre en cause) les approches scientifiques ou politiques²⁴³³ ».

Par ailleurs, interroger l'écriture sur l'environnement revient à se demander s'il est possible, à travers elle, de refléter la nature, de lui prêter notre langage. Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe résument les problématiques liées à la reproduction de la nature par l'écriture. Ils rappellent d'abord le cadre théorique proposé par Lawrence Buell pour définir l'écriture environnementale et notent que ses critères de caractérisation²⁴³⁴ sont essentiellement thématiques et ne prennent pas suffisamment en compte l'esthétique littéraire. Considérant le projet du *nature writing* de constituer, dès le XIX^e siècle, un « contre-discours écologique²⁴³⁵ » s'affirmant contre la vision dominante utilitaire de la nature, ils s'interrogent sur les moyens poétologiques permettant cette (re)production littéraire de l'environnement. Ils

²⁴²⁸ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe (dir.), « Littérature & écologie, vers une écopoétique », *op.cit.*

²⁴²⁹ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *ibid.*, p. 22.

²⁴³⁰ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *op.cit.*, p. 23.

²⁴³¹ Jonathan Bate, *The song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

²⁴³² Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, « Littérature & écologie, vers une écopoétique », *op.cit.*, p. 21.

²⁴³³ Jonathan Bate, *The song of the Earth*, *op.cit.*, p. 200. Traduit par Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *ibid.*, p. 23.

²⁴³⁴ Voir l'introduction.

²⁴³⁵ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *ibid.*, p. 20.

citent l'affirmation par Jonathan Bate de la nécessité de représenter la nature en lui « prêt[ant] une langue humaine²⁴³⁶ ». Cependant, ce « souci constitutif d'une représentation non anthropocentrique de la nature²⁴³⁷ » qui caractérise notamment le projet du « nature writing », semble difficile à mettre en œuvre :

La littérature serait ainsi capable de donner une idée de la complexité de la nature grâce à la complexité de ses structures linguistiques, comme s'il existait une sorte d'adéquation entre l'écriture littéraire et la nature. Mais cette esthétique naturelle ou organique, faisant abstraction de l'artifice propre à la création même, est-elle vraiment concevable^{2438?}

Le paradoxe au cœur de l'écriture sur l'environnement est soulevé : il semble difficile d'écrire la nature sans intermédiaire, dans la mesure où l'environnement ne s'écrit pas. Dans une conception de l'environnement naturel comme celle de Timothy Morton, qui affirme dans *Ecology Without Nature*²⁴³⁹ que la nature n'existe pas en dehors de nous et qu'elle est une construction sociale et culturelle²⁴⁴⁰, écrire pour reproduire la nature, ce qu'il appelle « l'écomimésis », apparaît comme une illusion²⁴⁴¹. La difficulté à reproduire l'environnement au moyen de l'écriture, à produire ce que Lawrence Buell appelle un « script vert » (« *green script* »), peut justifier la prise de distance de certaines de nos œuvres avec la description romantique des paysages et son interaction avec les émotions humaines.

Thomas Pughe résume ainsi que « [l]a littérature ne recrée pas la nature. En revanche, elle réinvente sans cesse, par le travail de l'écriture, les interactions entre l'homme et la nature et les représentations de la nature que l'homme se fait²⁴⁴² » Or c'est bien sur cette capacité à réinventer notre rapport au monde au moyen de l'écriture fictive que nous souhaitons désormais porter notre attention car elle nous semble constituer le véritable intérêt d'une écologie littéraire.

²⁴³⁶ Jonathan Bate, *The Song Of The Earth*, *op.cit.*, p. 200, traduit par Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *ibid.*, p. 21.

²⁴³⁷ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *ibid.*, p. 19.

²⁴³⁸ Nathalie Blanc, Denis Chartier et Thomas Pughe, *ibid.*, p. 22.

²⁴³⁹ Timothy Morton, *Ecology Without Nature*, *op.cit.*

²⁴⁴⁰ Voir l'introduction de la deuxième partie.

²⁴⁴¹ On note toutefois que d'autres critiques affirment la sincérité et l'authenticité de l'écriture environnementale dans la littérature contemporaine. Pierre Schoentjes, par exemple, voit dans l'émergence de la littérature rurale un regain sincère de l'écriture environnementale, et notamment du ton de la pastorale. Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 81. Thomas Pughe, de son côté, s'interroge sur la capacité de la pastorale à se réinventer. Thomas Pughe, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, volume 1, Tome 58, 2005, p. 68-81, p. 80.

²⁴⁴² Thomas Pughe, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *op.cit.*, p. 73.

1) « Le sabotage de la langue »

La réinvention de notre rapport à l'environnement s'opère, dans certaines des fictions de l'Anthropocène, par un affranchissement de la langue. On constate en effet chez certains auteurs de notre *corpus* ce que Bruno Blanckeman appelle un « sabotage de la langue²⁴⁴³ ». Le critique attribue cette expression à l'écriture de Chevillard, qui est celle qui exprime le mieux, parmi nos œuvres, un désir de donner tout pouvoir à l'écriture. En effet, Chevillard affirme ne pas aimer les structures préexistantes. Aussi s'indigne-t-il contre les diktats de la forme en littérature :

Il y a un combat permanent contre la forme, de même que le danseur ou l'athlète ne cherchent finalement qu'à sortir de leur corps, à le laisser derrière eux parce qu'il les encombre, il les gêne, il les ralentit, je voudrais que la vitesse propre du livre le déborde, se change au-delà en énergie pure avec quoi réordonner le monde à ma guise, et plus seulement donc dans l'espace clos du livre²⁴⁴⁴.

Chevillard semble voir dans l'évitement des normes d'écriture une forme de libération : écrire *autrement* c'est quitter un corps trop lourd, c'est prendre la liberté d'ignorer les structures données, et c'est donc insuffler au livre une énergie nouvelle qui puisse, dans l'idéal, sortir de l'objet pour dynamiser le monde. Ce délitement des normes chez Chevillard s'explique aussi, selon Bruno Blanckeman, par un désir profond de trouver dans le texte, dans la langue, un refuge et une résistance à la réalité : « C'est la déraison d'être ailleurs que dans le lieu du délit et de la feinte qui s'énonce, quant tout se délite qui agrège, fédère, rassemble, ordonne : métaphysique, sciences appliquées, conscience de soi, présence à la société²⁴⁴⁵ ». Face à la perte générale et complexe des repères du monde, Bruno Blanckeman suggère qu'« [i]l suffit [...] de désaxer l'outil de mesure, la langue, les mots et ses unités, les discours, les récits, pour substituer à ce réel nappé en cosmos un certain nombre de réalités parallèles²⁴⁴⁶ ». Aussi le « désaxement » de la langue peut-il servir à invoquer des espaces fictifs alternatifs à la réalité.

²⁴⁴³ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », dans Bruno Blanckeman, Tiphaine Samoyault, Dominique Viart et Pierre Bayard, *Pour Éric Chevillard*, *op.cit.*, p. 7-36, p. 15.

²⁴⁴⁴ Florine Leplâtre, « Douze questions à Éric Chevillard », *op.cit.* C'est déjà le vœu formulé par Thoreau dans la conclusion de *Walden* : « I desire to speak somewhere *without bounds* [...] ». Thoreau, *Walden*, *op.cit.*, p. 342.

²⁴⁴⁵ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 14.

²⁴⁴⁶ Bruno Blanckeman, *ibid.*, p. 30.

Ce refus des normes et ce désir d'altérer la réalité au moyen de l'écriture sont rendus concrets dans le texte par un jeu avec les mots. Il s'agit, selon Tiphaine Samoyault, de « [...] faire venir dans l'univers de la fiction des mots, des noms, des espèces, des modes de vie ou d'êtres qui ne s'y trouvaient pas. Inventer la nature, la réformer et non l'imiter, voilà le mot d'ordre²⁴⁴⁷ ». Cette approche confirme bien le projet de réinventer la nature au moyen de l'écriture formulé par Thomas Pughe²⁴⁴⁸. La richesse du jeu de langage chez Chevillard est le moyen d'éviter une écriture mimétique du monde, et de favoriser la création d'un espace littéraire où l'*oikos* peut se réinventer ou au moins continuer à exister. Chevillard affirme explicitement ce projet : « En fait, je cherche à ranimer sans cesse le langage qui possède également une grande force d'inertie et se fige vite en langue morte ou en langue de bois²⁴⁴⁹ ». Ce réveil de l'écriture constitue pour l'auteur l'affranchissement d'un « discours d'aliénation²⁴⁵⁰ ».

Cette approche de l'écriture révèle un goût certain pour la langue, pour les mots, leur sens et leurs sonorités. Il est observé chez Chevillard, mais aussi chez Atwood et Volodine. Il apparaît d'abord à travers le plaisir de l'opulence lexicale, tel qu'il est manifesté par Snowman. Avant la fin de l'humanité, Jimmy travaille comme publicitaire à NouvoMoi. Il qualifie alors sa fonction par le néologisme de « vocabuserf » (« wordserf²⁴⁵¹ »), c'est-à-dire qu'il se considère comme un esclave des mots, de leur signification et de leur pouvoir d'attraction des clients. Mais dans le temps de l'après, Jimmy, devenu Snowman, ne se sent plus esclave des mots : il souhaite à l'inverse s'en imprégner. Soucieux de ne pas oublier des termes appartenant au monde d'avant²⁴⁵², Snowman s'impose en gardien de la langue, se contraignant à retenir des listes de mots qu'il trouve particulièrement beaux : « Rosé Pétale Diaphane, Lac Cramoisi, Brume Grisée, Ambre brûlée, Zinzolin Serein, Indigo, Outremer – ce sont des fantasmes en eux-mêmes, ces mots et ces expressions²⁴⁵³ ». Les mots, dans la bouche de Snowman, semblent trouver une saveur particulière : leurs sonorités, ainsi que ce qu'ils évoquent, sont autant de délices pour un homme qui n'a plus goût à rien, ce sont des « fantasmes », des rêves que le personnage essaie d'avaler, d'intérioriser, de s'approprier. Il

²⁴⁴⁷ Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », dans Bruno Blanckeman, Tiphaine Samoyault, Dominique Viart et Pierre Bayard, *Pour Éric Chevillard*, op.cit., p. 37-58, p. 49.

²⁴⁴⁸ Thomas Pughe, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », op.cit.

²⁴⁴⁹ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheviller au corps », op.cit.

²⁴⁵⁰ Emmanuel Favre, *idem*.

²⁴⁵¹ Atwood, *OC*, op.cit., p. 253 (VO), p. 271 (VF).

²⁴⁵² Voir le chapitre 3.

²⁴⁵³ « Rose-Petal Pink, Crimson Lake, Sheer Mist, Burnt Umber, Ripe Plum, Indigo, Ultramarine – they're fantasies in themselves, such words and phrases », Atwood, *OC*, op.cit., p. 99 (VO), p. 111 (VF).

se réjouit de la diversité et de la richesse des locutions qui expriment les couleurs avec grâce : « Que Dieu bénisse les nomenclateurs de peintures à l'huile et de sous-vêtements de femmes du monde²⁴⁵⁴ [...] », se délecte-t-il, heureux de pouvoir encore apprécier le trésor de la langue.

Le goût des mots permet aux personnages de raviver, précisément au moyen du langage, des entités menacées par la crise environnementale. Les membres de MaddAddam étant contraints de porter uniquement le nom d'espèces animales ou végétales disparues, ceux-ci font revivre un vocabulaire voué à disparaître. Aussi Crake, Oryx, Beluga, Renard Véloce ou encore Lamantin invoquent-ils, par leur simple surnom, des réalités disparues, ce qui permet de réactiver un réseau lexical et sémantique riche et large. On observe le même goût du lexique dans le récit de *Nos animaux préférés*, où le vocabulaire animalier et végétal se montre également florissant : « Bufflones et chevrettes avaient ainsi décroché sur six cents pieds ; et il en avait été de même pour les zébrasses, les antilopes, les bouquetines, les duchesses et les lamasses blondes, les courtevaches impériales, les chamelaines²⁴⁵⁵ ». Cette énumération de noms d'animaux féminisés révèle un plaisir du mot et de la diversité lexicale, tout en présentant l'audace d'une féminisation non entérinée par la grammaire française. De la même façon, la narration chez Chevillard décline avec abondance des substantifs peu utilisés qui prennent une saveur particulière quand ils occupent la syntaxe d'*Oreille rouge* : « Oreille rouge prend le kapokier et le banco et la pirogue. Il prend le balafon et le bologan. [...] Ce sont des mots pour son grand poème sur l'Afrique²⁴⁵⁶ ». Ces noms, qui évoquent des végétaux, des matières premières ou des objets appartenant au folklore africain, sont énumérés avec une certaine malice littéraire, un plaisir lié à la fois à la leur sonorité et à leur sens, qui se délite faute d'usage²⁴⁵⁷. Chez Chevillard le goût du vocabulaire perdu l'emporte. Comme l'observe Dominique Viart, son écriture « [...] ne s'invente pas de lexique, ou peu, mais puise dans les dictionnaires et les nomenclatures animales, végétales, les termes qui excèdent la compétence du lecteur, le font douter de son vocabulaire²⁴⁵⁸ ». Chevillard semble se délecter des mots qu'il réveille au moyen de la fiction. A propos de *Sans l'orang-outan*, Tiphaine Samoyault affirme d'ailleurs que « [...] (lorsque Chevillard retient le singe, il choisit l'orang-outan, pas le plus ragoûtant mais le plus sonnant²⁴⁵⁹) », c'est-à-dire que le choix

²⁴⁵⁴ « God bless the namers of oil paint and high-class women's underwear [...] », Atwood, *idem*.

²⁴⁵⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 62.

²⁴⁵⁶ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 73.

²⁴⁵⁷ Voir le chapitre 10.

²⁴⁵⁸ Dominique Viart, « Littérature spéculative », *op.cit.*, p. 84.

²⁴⁵⁹ Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », *op.cit.*, p. 55

même de cette espèce peut être justifié par la sonorité chantante et assonante de son nom. Chevillard confirme aimer l'animal « sur un plan lexical [...] quand on aime les mots comment ne pas aimer hippopotame, autruche, orang-outan²⁴⁶⁰ ? ».

Aussi l'acte créateur de nommer les êtres et les choses se trouve-t-il au cœur du projet littéraire de Chevillard selon qui

[n]otre premier réflexe est de donner un nom aux plantes, aux insectes, aux virus que nous découvrons. Ainsi nous les saisissons, entre ces pinces ou ces tenailles. De là à penser que, si nous les nommions différemment, si nous les nommions mieux, si vraiment nous trouvions le mot juste, le monde serait à notre convenance, il n'y a qu'un pas que franchissent allègrement, ou plus pesamment, c'est selon, les écrivains²⁴⁶¹.

Évoquant l'acte adamique de nommer les choses et les êtres vivants, l'auteur suggère que cette façon de maîtriser le réel, de le saisir « entre ces pinces ou ces tenailles » peut être altérée par l'invention de nouvelles dénominations des choses. Nommer autrement, ou nommer « mieux » le monde, c'est, selon l'auteur, participer à le changer.

Par ailleurs, le goût de la langue se manifeste dans les œuvres par la présence abondante de néologismes. Dans *La Possibilité d'une île*, l'exergue d'un des chapitres de la dernière partie fait figurer un mot inédit : « C'était un lieu céle, et le mot de passe était : élenthérine²⁴⁶² ». L'hapax « élenthérine », présenté en mot de passe, ne révèle pas sa signification²⁴⁶³. Mystérieux code d'accès à une réalité cachée, il apparaît comme le gardien d'une littérature créatrice et libre. Le goût du néologisme est plus affirmé encore chez Atwood où l'écriture projective est un prétexte à l'innovation lexicale. Aussi pense-t-on à la riche et créative onomastique imaginée par l'auteure. Les noms des lieux, par exemple, sont autant de néologismes : les employés des Compounds travaillent à PoNeuv (NooSinks), SentéGénic (HelthWyzer) ou à NouvoMoi (AnooYoo). Ces toponymes sont tantôt issus d'abréviations, tantôt des mots-valise, ce qui rend la lecture ludique. Jimmy, le gardien des mots, aime particulièrement en inventer de nouveaux. Dans son travail publicitaire – qu'il méprise – il se

²⁴⁶⁰ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁴⁶¹ Roger-Michel Allemand, « Éric Chevillard : *Choir* “sans intention” — mais vers le haut », @analyses, volume 5, n°1, hiver 2010, p. 151. [En ligne] URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/747/648>, consulté le 21 avril 2016.

²⁴⁶² Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 468.

²⁴⁶³ On peut peut-être supposer un lien avec la plante *Eleutherine palmifolia*, ou avec la racine grecque « éleuthéria », qui signifie « liberté ». Ces pistes nous séduisent dans la mesure où elles lient entre elles la préoccupation de l'environnement et la liberté de l'écriture, mais rien ne nous permet cependant de les valider.

demande d'ailleurs jusqu'où pourraient le mener ses compétences « [...] dans le domaine du néologisme imbécile²⁴⁶⁴ [...] ». Il s'autorise parfois une créativité littéraire qui prend un caractère de résistance dans le monde totalitaire où il évolue : « De temps à autre, il inventait un terme – *extensicité, fibrationneux, phéromonimal* – mais il ne se fit jamais prendre²⁴⁶⁵ ». La crainte de « se faire prendre » corrobore l'idée que la créativité lexicale constitue une véritable transgression.

Enfin, on constate une abondance de néologismes dans *Nos animaux préférés* où la langue est en permanence mise en jeu. Aussi observe-t-on l'apparition de noms tels que « glabrure²⁴⁶⁶ » (dérivation impropre de l'adjectif « glabre »), « sa Majestable²⁴⁶⁷ », « la caisse à jozaze, le plimon, la beliotte, l'ancre transmoelleux, l'ancre pycnoïde, la glimasse²⁴⁶⁸ ». Ces nouveaux mots sont souvent issus de la dérivation impropre d'un terme existant, comme c'est le cas avec le verbe « flicflaquait²⁴⁶⁹ » qui est construit à partir d'une onomatopée. Par ailleurs, la narration s'amuse de ces néologismes en les commentant : « Dans le langage qui ici parfois sert de langage, on appelle ce cauchemar une *croupille maligne numéro deux*, et on dit de la victime qu'elle a *l'échine bouldebrayée*. Mais, assez sur ces précisions lexicales qui n'intéressent pas le lecteur²⁴⁷⁰ ! ». Les termes « croupille » et « bouldebrayée » sont bien sûrs nouveaux, et ils évoquent une réalité inconnue des lecteurs, ce pourquoi la narration offre une précision sur ce vocabulaire, par prétérition puisqu'elle affirme être convaincue que les lecteurs ne s'y intéressent guère. Ce que Dominique Soulès appelle la « langue chahutée²⁴⁷¹ » de Volodine transporte les lecteurs dans un va-et-vient lexical et sémantique vertigineux. Tiphaine Samoyault voit dans cette omniprésence du néologisme un signe de la malléabilité du réel autant que de la liberté des auteurs. Observant plus précisément l'écriture de Chevillard, elle analyse que celui-ci

²⁴⁶⁴ « [...] the realm of fatuous neologism [...] », Atwood, *ibid.*, p. 250 (VO), p. 268 (VF).

²⁴⁶⁵ « Once in a while he'd make up a word – *tensicity, fibracionous, pheromonimal* – but he never once got caught out », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 248 (VO), p. 266 (VF).

²⁴⁶⁶ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 20.

²⁴⁶⁷ Volodine, *idem.*

²⁴⁶⁸ Volodine, *ibid.*, p. 27.

²⁴⁶⁹ Volodine, *ibid.*, p. 22.

²⁴⁷⁰ Volodine, *ibid.*, p. 20.

²⁴⁷¹ Dominique Soulès, « La langue chahutée d'Antoine Volodine », *Faire danser la langue : le langage en jeu*, Actes de Colloque de la SESDEF 2011-2012, Université de Toronto, 5-6 mai 2011, p. 13-24.

[...] choisit des êtres aussi peu référentiels que possible, par exemple l'oursin granuleux et le hérisson globuleux, ou il les pseudonymise pour leur ôter une part de leur référence, les transformant ainsi en animaux fabuleux ou en pseudo-animaux : Palafox, Crab, Dino Egger ; ou bien encore il choisit les figures d'un bestiaire immédiatement poétique ou légendaire : hippocampe, tigre, tamanoir, sirène²⁴⁷².

Au-delà de la créativité exprimée par la recherche de nouveaux mots, l'écriture sur l'environnement chez des auteurs tels que Chevillard, Volodine ou Atwood a pour effet de mettre à distance la réalité. Dans ces récits fictifs, les animaux et les végétaux dont la disparition est soit révolue soit imminente, prennent de nouvelles formes, ils occupent l'espace littéraire d'une nouvelle façon en prenant de nouvelles appellations, ou en se réactivant au moyen de l'onomastique.

Par ailleurs, il s'opère au cœur du récit un jeu sur la langue qui se révèle profondément créatif. La prose d'Atwood se distingue notamment par son caractère ludique. Ed Finn note par exemple que de nombreuses fictions sur le climat, ou « cli-fi » montrent une écriture morne et sans humour : « Les romanciers aiment faire du changement climatique une entreprise sombre, peuplant leurs récits d'une charge sans humour de mort, de destruction, de monuments submergés, et d'enfants affamés²⁴⁷³ ». Si l'on reconnaît là certains aspects de l'écriture post-apocalyptique²⁴⁷⁴, Ed Finn objecte cependant que l'écriture d'Atwood est bien différente : « Margaret Atwood est l'exception évidente, elle arrive d'une certaine façon à tacler le sujet, incluant ces éléments familiers, mais avec de l'esprit pince-sans-rire et un entrain irrévérencieux, rendant l'œuvre plus intéressante et convaincante²⁴⁷⁵ ». L'écriture permet donc, chez Atwood, de mettre à distance le fond tragique et pathétique de la projection environnementale.

Cet « esprit pince-sans-rire » est notamment révélé par le jeu sur la langue dans la trilogie *MaddAddam*. Dès les premières lignes d'*Oryx and Crake*, la narration s'ouvre sur Snowman contemplant la mer et donne à entendre le bruit des vagues en intégrant l'onomatopée suivante : « Immobile, il écoute la marée montante et les vagues qui déferlent,

²⁴⁷² Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », *op.cit.*, p. 51.

²⁴⁷³ « Climate fiction, or “cli fi,” can be a dreary genre. Storytellers like to make a grim business of climate change, populating their narratives with a humorless onslaught of death, destruction, drowned monuments, and starving children », Ed Finn, « An Interview with Margaret Atwood », *op.cit.*

²⁴⁷⁴ Voir le chapitre 3.

²⁴⁷⁵ « Margaret Atwood is the conspicuous exception, somehow managing to tackle the subject, including these familiar elements, with deadpan wit and an irreverent playfulness, making it both more interesting and believable », Ed Finn, *idem*.

l'une après l'autre franchissant divers obstacles, flish-flish, flish-flish²⁴⁷⁶ [...] ». L'ouverture du roman par l'utilisation d'une onomatopée semble annoncer aux lecteurs que l'écriture est joueuse. Les autres onomatopées qui accompagnent le reste du récit imitent un air populaire (« Dans la verdure et les herbes drues, il s'enfonce, ti-piti-clop ti-piti-clop pop, en serrant les dents²⁴⁷⁷ ») ou des bruits d'animaux (« Oodle-oodle-ooo. Oodle-oodle-ooo. Chirrup, twareep. Aw a waw. Ey ey ey. Hoom hoom baroom²⁴⁷⁸ »). Atwood donne à entendre des sons qui dynamisent le récit en affectant l'écriture et de ce fait, le rythme de lecture. Elle s'amuse aussi de la sonorité des mots et des phrases, comme lorsque Zeb, nerveux, invente des chansons : « *Idiot, idiot, idiot, idiotique, / Je suis peut-être vraiment un méchant psychotique* » (« Idiotic, idiotic, idiotic, idiotic, / Maybe I'm a really bad, a really bad, a bad psychotic²⁴⁷⁹ »). Dans la version originale, la répétition de l'adjectif « idiotic » quatre fois crée une allitération en « d » et en « t » qui rythme la chanson de Zeb. Le même effet s'opère avec la répétition, dans un deuxième temps de « really bad » trois fois. De plus, la rime riche entre « idiotic » et « psychotic » insiste plus encore sur la sonorité de la chanson. L'insertion d'une chanson dans le texte, qui est isolée dans un paragraphe en italique, est révélatrice d'une écriture libérée des impératifs de la prose. Dans la version originale, d'autres phrases à caractère allitératif apparaissent, comme « Snowman in his tattered sheets sits hunched at the edge of the trees²⁴⁸⁰ ». L'alternance de consonnes sifflantes et chuintantes, ainsi que l'insertion de l'allitération de la consonne occlusive « t », donnent à la phrase un véritable dynamisme que les lecteurs ont plaisir à saisir. La langue n'est donc pas oubliée chez Atwood : au contraire, elle constitue un atout essentiel de l'écriture, elle se fait remarquer et est dégustée à la fois par les personnages, par l'auteure et par les lecteurs.

Chez Houellebecq, le jeu sur la langue n'est pas aussi évident. Cependant, nous relevons l'imitation railleuse d'un accent par Daniell, qui modifie la langue : « “Ach, la guerre, folie des hommes, Gross Malheur²⁴⁸¹ [...]” ». Daniell, disant souffrir d'une « écholalie mentale », entend dans sa tête l'accent de l'humoriste Francis Blanche, ce qui a

²⁴⁷⁶ « He lies unmoving, listening to the tide coming in, wave after wave sloshing over the various barricades, wish-wash, wish-wash [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 3 (VO), p. 11 (VF).

²⁴⁷⁷ « Through the verdure and upspringing weeds he goes, hoppity hoppity hop, gritting his teeth », Atwood, *ibid.*, p. 334 (VO), p. 352 (VF). Cette onomatopée anglaise permet d'exprimer des petits mouvements. On la retrouve dans certaines comptines ou poèmes populaires.

²⁴⁷⁸ Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 418 (VO), p. 492 (VF).

²⁴⁷⁹ Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 73 (VO), p. 111 (VF).

²⁴⁸⁰ Malheureusement, la traduction française par Michèle Albaret-Maatsch ne permet pas d'entendre ce jeu sur les sonorités : « Enveloppé dans son drap en lambeaux, Snowman est assis, le dos voûté, à la lisière des arbres [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 95 (VO), p. 107 (VF).

²⁴⁸¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 116.

pour effet de modifier la langue. Le discours cérébral du personnage se fait alors audible. Le jeu de l'écriture chez Houellebecq se manifeste aussi par la répétition, à quelques pages d'écart, d'une phrase quasiment identique. En effet, si on peut lire à la page 195 : « [...] j'avais eu des discussions pénibles là-dessus avec des journalistes du temps que j'introduisais des naturistes néo-nazis dans mes sketches », on retrouve quasiment la même phrase trois pages plus loin : « Je connaissais ce genre de baratin, j'avais eu des discussions pénibles là-dessus avec des journalistes du temps que j'introduisais des partouzeuses anorexiques dans mes sketches²⁴⁸² ». Le seul élément changeant est le motif d'indignation des interlocuteurs, qui passe des « naturistes néo-nazis » aux « partouzeuses anorexiques ». Bien qu'elle ait vocation à montrer l'aspect itératif des justifications de Daniel¹, la répétition nous apparaît aussi comme un clin d'œil de l'auteur à ses lecteurs les plus attentifs.

Volodine, de son côté, use d'une écriture où les mots se savourent à la fois par leur sonorité et par les significations qu'ils cachent. Aussi peut-on deviner l'esprit farceur de l'écriture dans la citation suivante : « Diaprée ou non par les rayons lunaires, une diarrhée balbutiarienne n'est pas un spectacle qui mérite de figurer dans les Annales²⁴⁸³ [...] ». En plus du néologisme « balbutiarienne », on remarque le jeu sur les sonorités proches de « diaprée » et « diarrhée », mais également sur l'homophonie d'« Annales » et « anales », qui invoque un humour scatologique rabelaisien. Une fois de plus, le roman est un terrain de jeu où l'écriture s'enrichit. La langue, comme une matière vivante, subit des greffes, des boutures et des fertilisations qui la font grandir.

Cela est bien sûr notoire dans l'écriture de Chevillard qui crée d'ailleurs un effet de répétition similaire à celui remarqué chez Houellebecq, puisque dans *Oreille rouge*, un paragraphe est répété pour montrer à quel point Albert Moindre, dans sa vanité, se répète : « Mais il ne tarde pas à reprendre la parole. Il vous parle du ciel étoilé de l'Afrique comme s'il revenait de Saturne [...] Il ne va pas risquer un torticolis pour ce cosmos de papier peint²⁴⁸⁴ ». Ce passage identifié à la page 147 réapparaît à la page 151, suivi de la remarque amusante du narrateur : « Car en plus il se répète beaucoup²⁴⁸⁵ ». Comme l'observe Dominique Viart, chez Chevillard, « [l]a pulsion de la phrase se propage à la manière d'une irradiation. Elle procède d'une jouissance de la nomination autant que de jeux avec la

²⁴⁸² Houellebecq, *ibid.*, p. 196.

²⁴⁸³ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 76.

²⁴⁸⁴ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 147 et p. 151.

²⁴⁸⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 152.

langue²⁴⁸⁶ ». Ces jeux de langue sont en effet nombreux dans *Oreille rouge*. Ils constituent parfois des jeux de mots, par exemple quand Albert se fait recoudre une plaie par « un aiguilleur du ciel, penché sur lui, qui recoud la lèvre déchirée²⁴⁸⁷ ». Ici la voix narrative joue sur la polysémie du terme « aiguilleur », qui peut être littéralement « celui qui manipule une aiguille ». Le jeu porte parfois sur l'homophonie : « Et que faisait-il dans son jardinet ? Il jardinait²⁴⁸⁸ ». On s'amuse aussi de la proximité des sonorités dans l'exclamation suivante : « Oh ! Comme ton âme est contrariée par ton hippopot²⁴⁸⁹ ! ». On reconstitue immédiatement le mot « hippopotame » dispersé dans la phrase : il semble que le pachyderme ne se cache plus seulement dans la savane, mais aussi dans la phrase. Le mot Mali, enfin, offre – comme l'orang-outan – une sonorité riche que l'écriture peut faire résonner. Le narrateur s'en délecte : « L'été au Mali, les fruits au Mali, les moustiques au Mali, l'école au Mali, la nuit au Mali, la démocratie au Mali, la pollution au Mali, la musique au Mali²⁴⁹⁰ ». La répétition de « Mali » dans cette phrase nominale donne l'impression que le narrateur ne peut se lasser d'en invoquer les syllabes chantantes. Il s'amuse aussi, au début du roman, de sa proximité phonique avec d'autres noms de pays : « Jamais auparavant il ne s'est soucié du Mali, ni de près ni de loin, ni même de Lima ou de Bali, c'est dire²⁴⁹¹ ».

Le jeu que révèle l'écriture de Chevillard évoque l'approche structuraliste du roman, qui consiste, comme nous le rappelle Pierre Schoentjes, à faire confiance en l'autoréférentialité de l'œuvre, c'est à dire de s'intéresser à la littérature pour la littérature, sans véritablement se préoccuper de représenter le réel²⁴⁹². Selon Tiphaine Samoyault, cette mise à distance du réel au moyen de la langue et de l'écriture a pour effet de perdre les lecteurs qui se voient « [...] tremble[r] toujours de ne pas être le lecteur qu'il faut²⁴⁹³ ». C'est bien là l'une des fonctions de l'écriture chez Chevillard : elle rend confus ses lecteurs, les invite à interroger la réalité en faisant confiance au texte, à la langue. Dominique Viart remarque que la critique, face à l'écriture de Chevillard, se trouve elle aussi « [...] réduite à la dire “inclassable”, “indécidable” (la critique est volontiers taxinomique... – mais n'énonce ici que son impuissance²⁴⁹⁴) », concluant qu'il s'agit d'« une œuvre qui se dérobe à toute

²⁴⁸⁶ Dominique Viart, « Littérature spéculative », *op.cit.*, p. 77.

²⁴⁸⁷ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 31.

²⁴⁸⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 8.

²⁴⁸⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 120.

²⁴⁹⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 145.

²⁴⁹¹ Chevillard, *ibid.*, p. 8.

²⁴⁹² Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 27.

²⁴⁹³ Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », *op.cit.*, p. 41.

²⁴⁹⁴ Dominique Viart, « Littérature spéculative », *op.cit.*, p. 62.

interprétation²⁴⁹⁵ ». Le « sabotage de la langue » qui s'opère montre donc un sabotage du réel, ou de la référence au réel. C'est selon nous ce qui en fait toute la saveur, car cela montre à quel point l'analyse des convictions politiques et idéologiques des auteurs n'est pas suffisante quand on s'attache à décrypter l'apparition de la crise environnementale dans l'œuvre. L'objectif n'est pas d'invalider le référent réel, sans quoi on ne pourrait plus désigner l'œuvre de Chevillard comme une fiction de l'Anthropocène, mais de souligner l'autonomie d'une écriture qui par ailleurs fait appel à l'humour et au second degré. Bruno Blanckeman note à propos de l'écriture de Chevillard que « [l]e délit de *nonsense* qui en résulte relève d'un humour trempé à l'acide²⁴⁹⁶ ».

2) Ironie et « humour du désastre »

Le « sabotage de la langue » qui caractérise l'écriture dans certaines fictions de l'Anthropocène révèle un humour surprenant. Dans son pamphlet sur l'écologie contemporaine, Iégor Gran dénonce (avec humour) le manque d'humour des écologistes : « Nulle trace d'humour chez les prophètes. Il n'y a pas de quoi rire, madame ! On vous annonce l'Apocalypse et la disparition de l'île de Ré – et vous riez ? ... N'avez-vous donc aucune stature morale ? [...] Votre rire est un crime car il empêche la mobilisation des consciences. Il dilue l'attention. Il peut contaminer les autres²⁴⁹⁷ ». Les fictions de l'Anthropocène abordant le sujet sérieux du déséquilibre environnemental du monde (certaines imaginant même un futur obscur pour notre planète), il paraît en effet étonnant de les trouver joueuses. Pourtant certains des textes du *corpus* jouent si bien avec l'écriture et la langue qu'ils en deviennent ludiques *malgré* l'imaginaire souvent sombre qu'ils évoquent. L'humour révélé par cette écriture insubordonnée peut être aussi léger que pesant, il peut être aussi gratuit que sarcastique. Bien souvent, il se présente sous la forme d'une ironie piquante mettant à distance l'engagement idéologique et rappelant la suprématie – en littérature – de la poétique.

Pour beaucoup d'auteurs et de critiques contemporains, l'humour est nécessaire au fonctionnement du récit sur la crise environnementale. Celui-ci permet notamment d'éviter sinon de contrebalancer un potentiel ton didactique. Dans un article sur les « écofictions »,

²⁴⁹⁵ Dominique Viart, *idem*.

²⁴⁹⁶ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 14.

²⁴⁹⁷ Iégor Gran, *L'Écologie en bas de chez moi*, *op.cit.*, p. 52.

Pascal Dessaint est cité, qui met en garde contre les romans à thèse : « On rate sa cible si on verse dans le défaitisme ou le catastrophisme. Il faut de l'humour. La culpabilisation desservirait la cause²⁴⁹⁸ ». L'auteur, pourtant personnellement engagé pour la protection de l'environnement, n'oublie pas que la qualité littéraire peut être amoindrie si l'attention n'est pas portée sur l'écriture, et notamment sur le ton, qui doit s'autoriser, selon lui, à être humoristique.

De nos auteurs, Chevillard est celui qui affirme le plus la nécessité de faire rire les lecteurs, même (surtout ?) quand on raconte le pire. Il considère que « [l']humour est une condition de [s]a littérature²⁴⁹⁹ ». La critique littéraire confirme d'ailleurs ce trait de l'écriture chez Chevillard. Pierre Schoentjes, par exemple, qualifie *Sans l'orang-outan* de « fiction souriante²⁵⁰⁰ ». Olivier Bessard-Banquy lui porte une très grande attention dans *Le Roman ludique*. Chez Chevillard, l'écriture est « souriante » comme l'attestent à la fois ses œuvres et les interventions extérieures de l'auteur, que ce soit sur son blog ou en entretien. Chevillard profite d'un entretien pour formuler une hypothèse farouche : « Je crois d'ailleurs être le seul à avoir deviné, devant les succès simultanés de Darrieussecq, Houellebecq, Ravalec et Dantec, qu'il s'agissait en réalité d'un gag oulipien posthume de Perec... J'espère qu'on ne me tiendra pas rigueur de le révéler froidement ici²⁵⁰¹ ». Il commente l'écriture d'un échantillon de contemporains, dont les noms riment opportunément entre eux, montrant par sa moquerie un goût pour l'humour.

L'humour qu'on voit apparaître dans les textes est parfois empreint d'inquiétude et d'une certaine violence, comme le remarque Chevillard :

Cependant, je pense surtout que l'on se méprend sur la nature de l'humour, lequel n'a rien à voir avec la joie. Il y a le tissu serré de la réalité, et l'humour soudain le déchire. Bien sûr, il en existe plusieurs formes, certaines plus légères, plus espiègles en apparence (auxquelles je ne renoncerais pas non plus), mais, cela vous surprendra sans doute, j'associe l'humour à la plus extrême violence. L'effet de choc, de sidération, qu'il produit n'est aussi intense que dans certaines situations d'épouvante²⁵⁰².

²⁴⁹⁸ Macha Séry, « Écofictions : comme s'il en pleuvait », « Le Monde Des Livres », *Le Monde.fr*, 28 avril 2015. [En ligne] URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/04/28/ecofictions-comme-s-il-en-pleuvait_4624591_3260.html, consulté le 21 avril 2016.

²⁴⁹⁹ Florine Leplâtre, « Douze questions à Éric Chevillard », *op.cit*

²⁵⁰⁰ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 92.

²⁵⁰¹ Olivier Bessard-Banquy, « Ecrire pour contre-attaquer », *Europe*, n°868-869, août-septembre 2001.

²⁵⁰² Olivier Bessard-Banquy, *idem*.

L'humour, tel qu'il est décrit par Chevillard, est un outil qui permet de « déchirer » le tissu de la réalité. Ce déchirement ne se fait pas sans violence, il est inattendu, surprenant, et provoque un « effet de choc » chez les lecteurs. En ce sens il peut être compris comme une véritable arme littéraire permettant de révéler une réalité difficile à comprendre. Il fait tomber les masques, il a fonction de révélateur. Cette définition correspond exactement à « l'humour du désastre » qui caractérise l'écriture post-exotique de Volodine et qui s'invite au cœur de la fiction post-apocalyptique et dystopique. Pour ne citer qu'un exemple, on pense au passage suivant dans *Nos animaux préférés* : « Comme tout le monde, Wong détestait l'idée de recevoir dans le ventre une fusée destinée à émettre instantanément un camion ou un dortoir rempli d'impérialistes²⁵⁰³ ». L'humour réside dans l'évocation réaliste magique d'un événement aussi unique et improbable que « recevoir dans le ventre une fusée », qui devient un désagrément que « tout le monde » déteste. Il se fait plus noir et plus complexe dans la mesure où il apparaît au cœur d'un récit sur le pire. Comme l'affirme Blanche Cerquiglini, « [c]e que Volodine nomme "l'humour du désastre" vient mettre un peu de légèreté dans cet univers sombre et condamné²⁵⁰⁴ ». Cet humour est assumé à tel point que la voix narrative l'évoque elle-même lors d'une méta-analyse littéraire où il est écrit que « [l]'humour du désastre s'affirmait²⁵⁰⁵ ». L'écriture de Volodine, qui révèle une « extraordinaire charge comique²⁵⁰⁶ » selon Chevillard, semble confirmer l'importance de l'humour dans l'écriture de la crise.

Chevillard manifeste d'ailleurs un grand intérêt pour Volodine²⁵⁰⁷. Il affirme que « [...] la littérature post-exotique est aussi, surtout peut-être et fondamentalement, une énorme, une magistrale plaisanterie²⁵⁰⁸ ». Il évoque ainsi une écriture qui « s'auto-sabote » pour s'amuser, pour faire rire, sans que ce rire ne soit pourtant un rire joyeux. Chevillard, qui se présente volontiers comme un disciple de Beckett, affirme d'ailleurs que

²⁵⁰³ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 12.

²⁵⁰⁴ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'hier à demain*, *op.cit.*, p. 419.

²⁵⁰⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 89.

²⁵⁰⁶ Chevillard, « L'humour Du Désastre », « Le Monde Des Livres », *Le Monde.fr*, 5 janvier 2012. [En ligne] URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/05/l-humour-du-desastre_1625806_3260.html, consulté le 21 avril 2016.

²⁵⁰⁷ Il nous parle notamment de son amitié avec Volodine et des liens entre leurs œuvres : « Effectivement on nous a rapproché sur de rares textes notamment la partie centrale de *Sans l'orang-outan* [...]. Effectivement *Nos animaux préférés* est l'un de ses textes qui pourrait évoquer certaines choses que j'ai écrites puisqu'évidemment il est question d'animaux », Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁵⁰⁸ Chevillard, *ibid.*

[l]'humour est peut-être aussi la forme la plus aiguë de la compassion. Pour Beckett, rire ou pleurer revient au même. [...]. Cette compassion n'est surtout pas une espèce de connivence misérabiliste avec l'homme pitoyable ou souffrant. Elle est au contraire un consentement plein de noblesse et d'ironie à l'irréversible²⁵⁰⁹.

L'humour ne participe donc pas d'une lamentation ou d'un apitoiement : au contraire, il manifeste l'acceptation de la condition moins qu'idéale des humains dans le monde. Il peut donc se faire empathique, révélateur et violent. Chevillard affirme se situer entre les aspects ludique et critique : « Le rire n'est jamais gratuit, je le crois comme vous, cependant je ne voudrais pas grever d'intentions pathétiques mes moindres blagues. La dimension de jeu existe aussi²⁵¹⁰ ».

Il ne faut pas sous-estimer ni oublier la dimension critique de l'humour, qui prend une place très importante dans certaines de nos œuvres, notamment quand elle prend le ton de l'ironie. Pierre Schoentjes souligne l'importance de l'ironie, qui peut être comprise comme une alternative de l'engagement direct et explicite des auteurs : « Il serait aisé de multiplier des exemples de prises de position en faveur de l'environnement, dont le sérieux fondamental ne laisse place à aucune ironie²⁵¹¹ ». Si la qualité esthétique des œuvres est menacée par une idéologie et un didactisme trop importants, l'ironie peut apporter la distance nécessaire pour régler ce déséquilibre, elle « [...] n'appartient pas à celui qui désire fonder, elle vient “après”, dans un second temps, qui marque le retour et la mise à distance par rapport à l'engagement de celui qui cherche à imaginer une société nouvelle²⁵¹² ». Aussi l'ironie constitue-t-elle l'outil d'une écriture réfléchie et distanciée du réel et de ses urgences. Pierre Schoentjes affirme d'ailleurs que les utopies de très bonne qualité sont les utopies ironiques, citant *Candide* de Voltaire ou *Animal Farm* d'Orwell²⁵¹³. Autrement dit, « [l]'ironie est ce qui permet à l'individu d'ajuster constamment sa place dans le monde entre adhésion et distanciation²⁵¹⁴ ».

C'est en ce sens que l'écriture chez certains de nos auteurs prend une grande valeur car elle dépasse en pertinence la question de l'engagement. Par exemple, si *La Possibilité d'une*

²⁵⁰⁹ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheillier au corps », *op.cit.*

²⁵¹⁰ Blanche Cerquiglini, « Éric Chevillard. “La littérature commence avec le refus de se plier aux faits” », *Critique*, n° 767, volume 4, 2011, p. 305-314, p. 311.

²⁵¹¹ Schoentjes, *Ce qui a lieu, op.cit.*, p. 260.

²⁵¹² Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 261-262.

²⁵¹³ Pierre Schoentjes, *ibid.*

²⁵¹⁴ Pierre Schoentjes, *ibid.*, p. 269.

île n'est pas un roman drôle, il peut tout de même faire rire par son écriture terriblement ironique. L'humour, chez Houellebecq, est grinçant et blessant. Il s'incarne dans l'humour bête et méchant de Daniell (qui est d'ailleurs humoriste) avec lequel il faut savoir prendre des distances pour en apprécier l'aspect critique et dénonciateur. Par exemple, Daniell décrit la scène suivante : « Donc, en observant les étoiles, Harry songeait au Christ Oméga ; Robert le Belge à je ne sais quoi, peut-être à l'hélium en fusion, ou à ses problèmes intestinaux ; Fadiah, elle, se branlait. À chacun selon son charisme²⁵¹⁵ ». L'auteur joue ici avec le registre burlesque : dans une situation contemplative (les personnages observant les étoiles), Harry a des pensées métaphysiques alors que Robert se préoccupe indifféremment du cosmos et de ses intestins et que Fadiah s'adonne à une activité charnelle. La chute de la phrase révèle l'ironie de Daniell, et sa prise de distance avec une scène qu'il trouve ridicule. Au sujet de l'écriture de Houellebecq, Blanche Cerquiglini affirme qu'elle oscille entre tradition littéraire et postmodernité : « La pose désinvolte du narrateur, comme de l'auteur lui-même, jetant un regard blasé sur ses contemporains, nous tend un miroir grimaçant de notre époque. Littérature sans enjeu, littérature fatiguée, érigeant la banalité, le déjà dit, en symboles d'une modernité qui se prétend lucide²⁵¹⁶ ». L'ironie est le moteur de la déformation du réel, elle permet d'indiquer aux lecteurs une distanciation entre les propos et les observations des personnages et l'opinion du narrateur et/ou de l'auteur. En ce sens, la « littérature fatiguée » qu'observe Blanche Cerquiglini ne le serait pas tant que cela : elle serait au contraire bien éveillée, et peut-être initiatrice d'un réveil des lecteurs. L'usage de l'ironie s'observe également chez les personnages d'Atwood qui font preuve d'humour, même dans le temps post-apocalyptique. L'humour du désastre post-exotique est d'ailleurs perceptible dans la remarque que Toby se fait à elle-même alors qu'elle pense aux cheveux cassants : « Ne sois pas aussi sombre, Toby, ce ne sont que des cheveux. Ce n'est pas la fin du monde²⁵¹⁷ ». Or l'expression finale ne pourrait pas être plus fausse que dans le contexte post-humain dans lequel Toby essaie de survivre.

C'est toutefois chez Chevillard que l'ironie est la plus évidente. Dans *Oreille rouge*, la voix narrative s'exprime presque uniquement sur un ton ironique, notamment quand il est question de décrire le personnage fat d'Albert Moindre. Quand celui-ci écrit en dehors des lignes sur son petit carnet, cette minuscule transgression est décrite par le narrateur comme un véritable acte d'affranchissement : « Pressé par l'urgence, il fait fi des lignes pré-tracées sur la

²⁵¹⁵ Houellebecq, *PUI*, op.cit., p. 113.

²⁵¹⁶ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'hier à demain*, op.cit., p. 310.

²⁵¹⁷ « Don't be so dark, Toby, it's only hair. It's not the end of the world », Atwood, *MA*, op.cit., p. 205.

page. Il quitte les rails, il se coule entre les barreaux. C'est un homme libre²⁵¹⁸ ». Le ton héroï-comique, en se faisant plus épique que ne l'est la minuscule action d'Albert Moindre, dénonce la vanité de ce petit personnage. On remarque le même effet lorsque la voix narrative décrit qu'« [i]l marche dans la savane mais surtout il se dit je marche dans la savane²⁵¹⁹ ». Le narrateur dénonce l'intellectualisation ridicule par Albert d'un non-événement. Ce qui est important pour le personnage n'est pas tant de marcher dans la savane, mais plutôt le statut héroïque que cela lui confère en tant que voyageur occidental. Car c'est bien ce qui est visé par l'ironie du narrateur : le statut d'homme blanc d'Albert Moindre au Mali. En vérité, le narrateur se dissocie complètement de son personnage, précisément au moyen de l'ironie. Celle-ci peut être subtile, ou beaucoup moins, comme lorsqu'Albert essaie de dessiner des croquis du Mali et que le narrateur commente : « Mais il ne sait pas dessiner et son paysage ressemble à une cuisine²⁵²⁰ ». Observant le retour de l'ironie dans la littérature française depuis les années 1970, Jia Zhao voit dans l'« ironie post-moderne²⁵²¹ » de Chevillard un véritable acte d'affranchissement littéraire. Elle permet de mettre à distance à la fois le fond et la forme du roman. Jia Zhao rappelle que Chevillard fait partie, à l'instar d'Echenoz, de Toussaint et de Gailly, du groupe des « auteurs impassibles » des Éditions de Minuit. Chevillard l'affirme lui-même, « [l]'ironie est un acide, une charge contre la réalité²⁵²² ». Selon lui, le romancier doit être « [...] un ironiste attaché à introduire le doute dans le grand récit des origines afin qu'il soit possible encore d'imaginer d'autres départs²⁵²³ ». L'écriture de Chevillard ne constitue donc pas une impasse : elle ouvre vers d'autres possibles, elle nous fait douter, elle nous dit que le roman fait ce qu'il veut, et qu'il faut se méfier de l'écriture comme il faut se méfier des auteurs²⁵²⁴. Selon Dominique Viart, l'ironie de Chevillard s'installe précisément dans le décalage entre le langage et la réalité, ce qui nous pousse à croire qu'elle sert en fait de jonction entre les deux :

²⁵¹⁸ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 42.

²⁵¹⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 85.

²⁵²⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 118.

²⁵²¹ Jia Zhao, « L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly », *Intercâmbio*, 2ème série, volume 6, 2013, p. 158-175, p. 159.

²⁵²² Jean-Baptiste Harang, « "J'aurais aimé être dupe plus longtemps" », *op.cit.*

²⁵²³ Blanche Cerquiglini, « Éric Chevillard. "La littérature commence avec le refus de se plier aux faits" », *op.cit.*, p. 309.

²⁵²⁴ Voir le chapitre 8.

En jouant ainsi avec ces mots et ces formules que l'on n'interroge jamais, Chevillard perturbe notre rapport au monde, parce que ce rapport est éminemment verbal et que sa verbalisation tient de l'impensé. [...] L'ironie s'exerce ainsi principalement sur cet interstice entre les mots et les choses, elle fait fond de leur inadéquate nomination²⁵²⁵.

Selon Dominique Viart, la valeur de l'ironie dans l'écriture de Chevillard vient de ce qu'elle propose de verbaliser le monde, et notre rapport à lui. Aussi constitue-t-elle le moyen de révéler la profonde rupture avec l'*oikos* qui laisse un vide, un « interstice » entre les mots et les choses. C'est l'écriture qui se propose de colmater ce trou béant, notamment au moyen de l'ironie. Ainsi, ce ne sont pas tellement les thèmes mais bien l'écriture qui permet d'évoquer la crise environnementale dans la mesure où elle offre le langage, les mots, et la distance nécessaire à l'élaboration d'une pensée et d'un imaginaire de l'Anthropocène.

Aussi l'humour et l'ironie sont-ils présents chez certains de nos auteurs selon des modalités diverses et à des degrés différents. On remarque toutefois qu'ils ne sont pas identifiables chez Hogan. L'auteure définit son écriture comme un « processus naturel » (« organic process²⁵²⁶ ») moins mental que viscéral, ou comme une cellule qui se divise à l'infini. Il existerait donc dans son écriture une autre forme d'autonomie presque *végétale* qui se consacrerait à l'écriture profondément sensible (et souvent romantique) du monde de l'Anthropocène. Aussi son écriture ne traduit-elle pas ce jeu avec la langue. Selon Hogan l'écriture n'est pas à libérer dans la mesure où ce sont les images qui sont désormais plus évocatrices encore que la langue : « J'ai l'impression [...] que nous avons besoin de moins d'imagination car l'image est toujours avec nous, donc nous n'avons pas besoin de sur-inventer les choses²⁵²⁷ ». Or cette omniprésence d'images, c'est-à-dire la multiplication des représentations de la crise, est précisément le motif de la distanciation du texte chez Chevillard, Atwood, Houellebecq et Volodine. Pour Chevillard, la possibilité de réinventer le langage au moyen de l'œuvre littéraire – l'occupation des interstices entre les mots et les choses – formule la promesse d'une survie humaine : « Tant que nous maîtrisons cet espace, nous avons une certaine liberté de mouvement. Le jour où cette liberté nous aura été prise, nous traverserons la vie comme des automates ou des chevaux de manège²⁵²⁸ ».

²⁵²⁵ Dominique Viart, « Littérature spéculative », *op.cit.*, p. 77.

²⁵²⁶ John Murray, « Of Panthers and People, An Interview with American Indian Author Linda Hogan », *op.cit.*

²⁵²⁷ « I find that [...] we need less imagination because the image is always with us, so we don't need to make things up », Gail Hudson, « Three Native American Writers », *op.cit.*, 23'51.

²⁵²⁸ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Chevriller au corps », *op.cit.*

Nous avons vu que l'écriture de l'environnement comme paysage-état d'âme constitue une forme d'assujettissement de l'environnement, puisqu'elle peut être comprise – dans une acception contemporaine de l'environnement comme réseau d'écosystèmes dominé par l'humain – comme une soumission littéraire à l'impératif de la description des émois psychiques et émotionnels humains. Si l'écriture qui « sabote la langue » propose de nouvelles formes et de nouveaux espaces pour (d)écrire l'environnement et notre rapport à lui, on pourrait opposer qu'elle constitue, elle aussi, une certaine forme « d'exploitation » littéraire dans la mesure où elle utilise le sujet environnemental pour ses expérimentations formelles. Une fois de plus échoue le projet de l'écomimésis consistant à « [...] représenter par le récit et le mythe, à rédiger un “script vert” qui ne serait pas fondé sur le désir d'exploiter les ressources de l'environnement biophysique²⁵²⁹ ». Si la littérature n'est donc peut-être pas en mesure de véritablement « récréer la nature », elle peut en revanche interroger et réinventer les représentations que l'homme s'en fait, offrir une nouvelle écologie qui serait profondément littéraire en ce qu'elle invoquerait le pouvoir de l'écriture.

Dans le cas de Hogan, où la langue est – nous l'avons vu – beaucoup plus conventionnelle et moins joueuse que chez les autres auteurs du *corpus*, il nous semble plus aisé, en tant que lecteurs, de croire à la sincérité de l'émoi des personnages lié à l'environnement. L'écriture de l'environnement chez l'auteure Chickasaw semble s'affirmer dans la lignée romantique, dans la tentative d'imiter la nature en traduisant l'émoi et la réflexion qu'elle provoque. En revanche, quand l'écriture s'amuse, comme c'est le cas chez Atwood ou Volodine, quand elle ironise chez Chevillard, ou quand elle se fait cynique chez Houellebecq, il nous semble qu'il faille prendre l'écriture du rapport à l'environnement avec davantage de précautions. Car l'écriture insubordonnée rappelle aux lecteurs que l'écrivain est maître de ce qu'il écrit. Ou comme l'affirme Chevillard sur son blog : « Et donc, puisque l'écrivain est le seul qui s'autorise à raconter n'importe quoi, il a encore son mot à dire dans ce chaos. Il peut nous être d'une aide précieuse²⁵³⁰ ». L'auteur a le pouvoir de « raconter n'importe quoi ». En ce sens, on ne peut totalement l'exclure de l'analyse littéraire. Mais il est bon d'analyser ce « n'importe quoi » qui peut être – dans une époque où se multiplient les discours sur l'environnement – la porte qui mène à un monde de possibles. Comme l'affirme

²⁵²⁹ Thomas Pughe, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *op.cit.*, p. 69.

²⁵³⁰ Chevillard, « L'Autofictif », 16 novembre 2015. [En ligne] URL : <http://autofictif.blogspot.fr/2015/11/2776.html>, consulté le 21 avril 2016.

Chevillard, « [i]l est cet espace mental poétique, infini, où la vie se poursuit, développe ces formes larvaires interdites de séjour sur la terre²⁵³¹ ».

Par ailleurs, cet espace de liberté créatrice constitue, selon Sylvie Thorel-Cailleteau, « l'autre savoir », ou une alternative aux nombreux modes de compréhension d'un monde dépourvu de repères²⁵³². Aussi l'analyse de l'écriture et de la langue permet-elle de découvrir cette alternative : « L'expérience à mener porte sur cet enjeu : les activités des personnages entraînés dans les aventures de la pensée sont une allégorie de cette autre quête de la vérité qu'est l'aventure de l'écriture²⁵³³ ». L'exploration de l'écriture, la démarche écopoétique encouragée par Thomas Pughe, Nathalie Blanc et Denis Chartier permet donc de révéler cet « autre savoir » qui émerge directement des mots, et qui fait la particularité d'une écologie littéraire.

De plus, l'humour et l'ironie constituent le moyen de dénoncer l'artificialité du contexte fictif romanesque. Comme l'explique Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie*, « [l]'ironie, c'est l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction au-delà de son ambition de réalisme²⁵³⁴ ». Elle est donc le moyen de mettre à distance la fiction en la dénonçant, en rappelant aux lecteurs la nature toute fictive des histoires romanesques. Selon Bruno Blanckeman, chez des auteurs comme Chevillard, c'est la langue entière qui fait chanceler la fiction :

L'idée de fiction désigne [...] le roman à chaque fois renouvelé d'une langue qui s'auto-explore en appliquant à la lettre, et en dépit du *bon sens*, ses propres règles. De la sorte, et comme catapultée par ses ressources, elle exerce sur le monde un double effet de provocation. Elle le surprend. Elle le subvertit. Multipliant des hypothèses langagières articulées par des usuels – les mots du dictionnaire, les règles de la grammaire, les formules fixes –, elle provoque des situations inédites qui perturbent le jeu de la référence d'autant plus puissamment que leur énonciation leur confère, au scrupule rhétorique près, une contenance irréfutable²⁵³⁵.

La richesse de la fiction vient donc en partie de la liberté de sa langue qui s'autorise une « auto-exploration » selon des règles qui lui sont propres. Le recours à l'humour permet notamment de réinventer le monde, les auteurs ayant constaté « [...] que le meilleur moyen de

²⁵³¹ Olivier Bessard-Banquy, « Ecrire pour contre-attaquer », *op.cit.*

²⁵³² Voir le chapitre 7.

²⁵³³ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction: Flaubert, Goethe, Melville*, Paris, Presses universitaires de France, CNED, 2011, p. 92.

²⁵³⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001, p. 109.

²⁵³⁵ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 11.

donner corps à ce projet d'écriture était de sombrer à corps perdu dans la fiction rieuse²⁵³⁶ ». Le recours à cette fiction « rieuse » ainsi que l'émancipation des cadres normatifs initient une véritable déformation du monde réel. La fiction « subvertit le monde » en « perturb[ant] le jeu de la référence » c'est-à-dire en perdant les lecteurs entre réel et fiction, entre plausible et impossible, entre faits et rêves.

III. Un déracinement du réel

La richesse de ces œuvres ne vient pas uniquement de leur écriture singulière mais également du récit. Celui-ci, parce qu'il est fictif, propose une réflexion non plus sur les façons possibles d'écrire ou de décrire l'environnement, mais plutôt sur la problématique plus générale de ce qu'est le réel. Dans nos fictions de l'Anthropocène, qui se présentent en bien des points comme des œuvres post-modernes, le genre romanesque est l'occasion d'interroger la fiction, de la manipuler et de lui faire parler d'un réel discutabile. Le sujet de la crise environnementale, dans ce jeu du récit et de la narration, s'en trouve une fois de plus bousculé : il n'apparaît plus au centre du projet d'écriture mais plutôt à la marge, comme le prétexte d'une expérimentation littéraire.

Si nos œuvres évoquent la crise environnementale, elles ne s'adonnent pas – comme pourraient le faire les essais ou les romans à thèse sur le sujet – à une écriture linéaire, didactique et réaliste de la crise. Elles proposent plutôt d'autres formes narratives qu'elles expérimentent au fil du texte. Comme l'explique Christian Chelebourg, elles « fictionnalisent » la situation contemporaine : « Les données s'organisent en scénarios et par là même elles se fictionnalisent. [...] Ainsi la représentation de l'information brute se voit-elle imprimer un cours romanesque. Le point de départ reste vrai, mais l'interprétation qu'il inspire, l'image qu'il suscite, le diégétisent²⁵³⁷ ». Cette diégétisation de la crise environnementale est riche et, tout comme l'écriture, elle est initiatrice de créativité. Plus particulièrement, le récit, dans nos œuvres, est l'occasion de la dénonciation d'une facticité globale. Nos œuvres semblent en effet montrer du doigt l'artificialité de la réalité du monde, qui attaque à la fois les objets les plus prosaïques et des concepts tels que celui de réel ou de

²⁵³⁶ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op.cit., p. 15.

²⁵³⁷ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 8.

rêve. En fait, l'écriture qui caractérise ces fictions constitue autant la dénonciation du mensonge que son incarnation. Elle s'assume comme telle et s'amuse, encore une fois, du doute et de la confusion qu'elle sème.

1) Leitmotiv du succédané

Le mensonge apparaît d'abord dans le cadre intradiégétique comme motif littéraire. On observe en effet l'apparition dans nos fictions du motif du succédané, qui s'affirme particulièrement dans la trilogie d'Atwood, où le monde imaginé est dominé par les contrefaçons et les ersatz. La nourriture dont se nourrit Jimmy est presque exclusivement reconstituée. Le champ lexical de l'ersatz s'impose dans la description de mets tels qu'« un succédané de beurre fondu²⁵³⁸ », « un succédané de fromage marbré d'orange et de blanc²⁵³⁹ », « une précieuse boîte de succédané de Spam²⁵⁴⁰ », ou un « ersatz de champagne²⁵⁴¹ ». Les personnages sont contraints de ne consommer que des imitations d'une nourriture qu'ils ont connue avant que la dégradation environnementale ne soit trop critique. Dans la temporalité post-apocalyptique de *Snowman*, celui-ci rêve de trouver une nourriture quelconque, même contrefaite : « Il espère y dénicher des conserves, du ragoût de soja ou bien des haricots blancs avec des succédanés de saucisses, n'importe quoi renfermant des protéines – même des légumes seraient bien, ersatz ou pas²⁵⁴² [...] ». Il semble désormais impossible de trouver de la nourriture naturelle, c'est-à-dire issue de la terre fertile ou des animaux, dans la mesure où ceux-ci ont disparu de la planète.

Le premier *opus* insiste sur l'artificialité de la nourriture, comme l'illustre le chapitre « Cafésympa » décrivant la production à grande échelle d'un « café génétiquement modifié²⁵⁴³ ». Les deux autres tomes évoquent une multitude de produits artificiels dont les noms révèlent une fois encore un jeu onomastique. Aussi les survivants sont-ils contraints de manger des « Choco-Nutrino²⁵⁴⁴ », « le café de la dernière chance²⁵⁴⁵ », du « lait de Toison-

²⁵³⁸ « melted butter substitute », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 67 (VO), p. 78 (VF).

²⁵³⁹ « chewy orange-and-white marbled hunks of cheese food », Atwood, *ibid.*, p. 88 (VO), p. 99 (VF).

²⁵⁴⁰ « a precious can of imitation Spam », Atwood, *ibid.*, p. 152 (VO), p. 166 (VF).

²⁵⁴¹ « champagne look-alike », Atwood, *ibid.*, p. 290 (VO), p. 309 (VF). On note par ailleurs que la version originale fait varier les synonymes (« substitute », « imitation », « look-alike ») quand la traduction française répète le substantif « succédané », ne traduisant pas la diversité du champ lexical.

²⁵⁴² « He hopes he'll find some canned food there, soy beans and fake wieners, anything with protein in it – even some vegetables would be nice, ersatz or not [...] », Atwood, *ibid.*, p. 232 (VO), p. 248 (VF).

²⁵⁴³ « the gen-mod coffee », Atwood, *ibid.*, p. 178 (VO), p. 193 (VF).

²⁵⁴⁴ « Choco-Nutrinos », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 141 (VO), p. 208 (VF).

dOr²⁵⁴⁶ », de la « crème glacée au SojaMiam-Miam²⁵⁴⁷ », dont un « cornet de SojaMiam-Miam à la quasi-framboise²⁵⁴⁸ », ou encore « [d]es brochettes de Pas1GtteDe100VerC²⁵⁴⁹ ». Sous ces noms de marque ludiques se cache le désastre environnemental en lien avec la consommation : la viande, les fruits et légumes se faisant rares, les aliments sont désormais à base de soja ou de produits génétiquement modifiés. Les « Choco-Nutrino », par exemple, « [...] avaient été une tentative désespérée pour fournir aux enfants des céréales mangeables quand toutes les plantations de chocolatiers du monde avaient cessé de produire²⁵⁵⁰ ». L'artificialité s'exprime à travers la description d'une nourriture imitant une alimentation plus authentique car issue du monde naturel.

Elle s'étend ensuite à une échelle plus globale : tout est faux dans le monde issu de la crise postmoderne. C'est le cas des animaux génétiquement modifiés comme les « louchiens », dont il est même dit qu'« [...] ils sont conçus pour faire illusion²⁵⁵¹ ». Les Compounds entiers sont des bulles hermétiques visant à reproduire un mode de vie désormais révolu. Les fermes Biogroincs ne sont pas réellement des lieux d'agriculture : « De toute façon, ce n'était pas de vraies fermes, pas comme celles qu'on voit en photo²⁵⁵² ». On comprend que l'usage du substantif « ferme » donne à l'entreprise une image pastorale plus positive. Le fait que des cochons y soient utilisés afin de greffer certains de leurs organes sur des tissus humains est loin de l'élevage porcin pratiqué traditionnellement dans les fermes locales et non industrialisées. Des Compounds où il vivait, Snowman se souvient d'« une maison de style Renaissance italienne²⁵⁵³ » à la décoration criante d'artificialité. Sharon n'est d'ailleurs pas dupe et perçoit la vaste supercherie des Compounds « [l]a mère de Jimmy répondait que tout ça était artificiel, que ce n'était qu'un parc à thèmes et qu'on ne reviendrait jamais à la manière de vivre d'avant²⁵⁵⁴ [...] ». Une fois de plus, l'authenticité est liée à un temps révolu²⁵⁵⁵ qui a laissé sa place à un monde de mensonges. L'artificialité totale du monde dans lequel vivent les personnages est directement liée à la crise environnementale

²⁵⁴⁵ « Last-chance café », Atwood, *idem*.

²⁵⁴⁶ « Mo'Hair milk », Atwood, *idem*.

²⁵⁴⁷ « SoYummie ice cream », Atwood, *ibid.*, p. 233 (VO), p. 340 (VF).

²⁵⁴⁸ « SoYummie cone, quasi-raspberry flavour », Atwood, *ibid.*, p. 241 (VO), p. 351 (VF).

²⁵⁴⁹ « NevRBled Shish-K-Buddies », Atwood, *ibid.* p. 233 (VO), p. 340 (VF).

²⁵⁵⁰ « Choco-Nutrino had been a desperate stab at a palatable breakfast cereal for children after the world chocolate crop had failed », Atwood, *ibid.*, p. 140-141 (VO), p. 207-208 (VF).

²⁵⁵¹ « They're wolvogs – they're bred to deceive », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 205 (VO), p. 220 (VF).

²⁵⁵² « It wasn't really a farm anyway, not like the farms in pictures », Atwood, *ibid.*, p. 22 (VO), p. 32 (VF).

²⁵⁵³ « the style of the Italian Renaissance », Atwood, *ibid.*, p. 53 (VO), p. 63 (VF).

²⁵⁵⁴ « Jimmy's mother said it was all artificial, it was just a theme park and you could never bring the old ways back [...] », Atwood, *ibid.*, p. 27 (VO), p. 38 (VF).

²⁵⁵⁵ Voir le chapitre 2.

connue des lecteurs. Elle est présentée comme l'une des conséquences directes de l'avènement de catastrophes environnementales. Si la mère de Jimmy est consciente de cette tartuferie, elle ne remarque cependant pas que sa propre famille est l'imitation ratée d'une famille heureuse. Au déjeuner, elle tente parfois de jouer au jeu de la famille parfaite où « [e]lle ressembl[e] à une vraie maman et [Jimmy] à un vrai enfant²⁵⁵⁶. ». Le père de Jimmy, quant à lui, « lui fait l'effet d'une sorte de mosaïque²⁵⁵⁷ ». La version originale emploie le terme de « pastiche » qui rapproche l'image fragmentée du père d'une sorte d'imitation déformée de lui-même. Le succédané concerne donc tous les éléments et tous les personnages du roman²⁵⁵⁸. Les créatures du futur, les Enfants de Crake, naissent dans une matrice imitant la nature :

Il y avait un vaste espace central rempli d'arbres et de plantes et, au-dessus, un ciel bleu. (Pas vraiment un ciel bleu, mais la voûte du dôme translucide et un appareil de projection intelligent pour simuler l'aube, le plein soleil, le soir, la nuit. Il y avait [...] une fausse lune qui passait par toutes ses phases. Il y avait de fausses pluies²⁵⁵⁹.

Quand il découvre le dôme du ParadéN, Jimmy est témoin de la mise en application de la pointe de la science et de la technologie désormais capable de reproduire l'environnement naturel. Comme c'est souvent le cas dans les utopies classiques et dans les œuvres de science-fiction, le monde est entièrement artificiel et mécanisé. Le ciel, la météorologie et la lune sont autant de succédanés servant à accoutumer les Enfants de Crake à leur prochain habitat. La matrice créée par Crake est une chimère, le sommet de l'artifice. Elle rappelle l'installation de Vincent dans *La Possibilité d'une île*. Daniel, alors qu'il rend visite à Vincent peu de temps avant de mourir, découvre le projet de Vincent qui consiste en une matrice, une « simulation informatique » : « [...] en m'approchant je distinguais des montagnes, des vallées, des paysages entiers qui se complexifiaient rapidement puis disparaissaient presque aussitôt, et le décor replongeait dans une homogénéité floue, traversée de potentialités oscillantes²⁵⁶⁰ ». La simulation inventée par Vincent permet, dans une sorte de délire perceptif, de visualiser des paysages naturels devenus rares et menacés de disparaître. L'environnement est alors

²⁵⁵⁶ « She was like a real mother and he was like a real child », Atwood, *ibid.*, p. 30 (VO), p. 40 (VF).

²⁵⁵⁷ « His father is a sort of pastiche », Atwood, *ibid.*, p. 49 (VO), p. 59 (VF).

²⁵⁵⁸ Nous avons vu que les personnages eux-mêmes sont mensongers. Voir le chapitre 5.

²⁵⁵⁹ « There was a large central space filled with trees and plants, above them a blue sky. (Not really a blue sky, only the curved ceiling of the bubble-dome, with a clever projection device that simulated dawn, sunlight, evening, night. There was a fake moon that went through its phases, he discovered later. There was fake rain) » Atwood, *OC, op.cit.*, p. 302 (VO), p. 321 (VF).

²⁵⁶⁰ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 410.

complètement faux, imité, voué à provoquer chez les individus une quiétude désormais inaccessible.

La création d'une réalité alternative déformée et la facticité en général sont parfois liées, dans nos œuvres, à une entreprise totalitaire. Cela est visible dans *Nos animaux préférés* où le règne du dictateur ubuesque Balbutiar est fondé sur le mensonge : « Balbutiar avait construit une société qui ne tenait que par la multiplication des mensonges et des secrets, chaque favorite sublimement se cadenassant elle-même dans la falsification²⁵⁶¹ ». Une fois de plus, le champ lexical de la contrefaçon et de la facticité apparaît (« mensonges », « secrets », « falsification »). Le monde post-exotique est un espace contrôlé par une force totalitaire qui contraint les individus à faire mentir leur imagination :

Sur les murs dressés devant les maisons encore vivantes, il te sera strictement interdit de peindre des slogans hostiles à ce qui gouverne le monde ou de coller des affiches qui clameraient ton indignation. En revanche, sur les murs édifiés devant les maisons déjà mortes, on t'encouragera à dessiner un ciel clair sans nuages, et ensuite à y brosser des tâches qui ressembleront à des nuages²⁵⁶².

L'anonyme puissance totalitaire²⁵⁶³ impose à un « tu » tout aussi anonyme de réprimer tout élan révolutionnaire et, à la place, de mettre sa créativité au service de l'élaboration d'un grand mensonge où l'on doit dessiner des nuages, comme pour prétendre qu'il subsiste une part d'aléatoire dans un monde contrôlé. Comme l'affirme Dominique Viart, dans l'écriture post-exotique, « [l]e mensonge s'installe au cœur du réel, fait mine d'avouer, désoriente le récit²⁵⁶⁴ ».

Il s'agit en fait de créer l'illusion de la permanence et de la durabilité, de formuler le mensonge de la survie de l'environnement naturel. Cette illusion est générale puisqu'elle attaque toute chose dans la temporalité post-catastrophique. Dans *La Possibilité d'une île*, Isabelle avoue à propos du magazine *Lolita* que le véritable objectif est de mentir : « [...] ce que nous essayons de créer c'est une humanité factice²⁵⁶⁵ ». À vrai dire, toute est trompeur dans le roman de Houellebecq. Le nom du chien des Daniel, Fox (en anglais, « renard »), induit aussi en erreur dans la mesure où Fox est un corgi, un chien réputé pour sa petite taille

²⁵⁶¹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 128.

²⁵⁶² Volodine, *ibid.*, p. 100.

²⁵⁶³ Voir le chapitre 6.

²⁵⁶⁴ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2009, p. 209.

²⁵⁶⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 37.

et son caractère inoffensif. Peu avant de mourir, Daniell est frappé par une révélation : « Le mensonge m'apparaissait à présent dans toute son étendue : il s'appliquait à tous les aspects de l'existence humaine, et son usage était universel ; [...] il était probablement nécessaire à la survie de l'espèce²⁵⁶⁶[...] ». Il serait donc une caractéristique inhérente à l'humanité dont l'artificialité elle-même est soulevée. Dans *Sans l'orang-outan*, Albert Moindre voit dans la disparition des primates l'occasion de voir « éclate[r] au jour notre imposture millénaire²⁵⁶⁷ ». Cette imposture humaine est coupable de la catastrophe environnementale dont la disparition des orangs-outans constitue le point d'orgue. Dans la temporalité post-apocalyptique, la « semaine des tentures » permet aux hommes de peindre le monde tel qu'il était avant cette tragique disparition, créant éphémèrement l'illusion que l'*oikos* n'est pas perdu :

Les dessinateurs les plus talentueux exécutèrent sur d'immenses bâches des reproductions à l'identique des palais, monuments, châteaux et bâtiments qui faisaient la fierté de nos villes avant que l'air vicié ne les corrode et qu'il n'en demeure que ces ruines [...]. Des quartiers entiers aux façades somptueuses furent ainsi recréés, des jardins, des paysages, des horizons²⁵⁶⁸.

L'environnement, qui est ici plus urbain que naturel, est représenté au moyen d'un art officiel lui-même mensonger. Les tentures représentent un héritage culturel perdu, la marque cruelle de l'absence de ce qui était bon.

Enfin, l'artifice se manifeste au niveau méta-diégétique dans les histoires racontées par les personnages. Snowman, par exemple, se livre quotidiennement à une cosmogonie mensongère pour répondre à la curiosité des Enfants de Crake. Prétendant parler avec le défunt Crake, il se livre à une pathétique mascarade : « Il présente sa montre au ciel, la tourne sur son poignet, puis la porte à son oreille comme s'il l'écoutait. Ils suivent tous ses gestes avec fascination²⁵⁶⁹ ». Mais Snowman ne sait pas sortir de cette immense duperie. Le mensonge lui apparaît comme la meilleure solution car le monde dans lequel les Enfants de Crake vivent est lui-même une déformation d'une réalité qui n'est plus. Ainsi, quand il passe la relève à Toby, il formule la mise en garde suivante : « Empêchez-les simplement de

²⁵⁶⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 418.

²⁵⁶⁷ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 172.

²⁵⁶⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 150.

²⁵⁶⁹ « He holds his watch up to the sky, turns it around on his wrist, then puts it to his ear as if listening to it. They follow each motion, enthralled », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 9 (VO), p. 17 (VF).

découvrir quelle foutue arnaque c'est en réalité²⁵⁷⁰ ». Si Jimmy parle évidemment des multiples récits génésiques et cosmologiques qu'il a inventés, il n'est pas impossible de penser qu'il a également en tête la « foutue arnaque » que constitue l'existence humaine en elle-même, surtout dans le contexte post-apocalyptique. Dans *Oreille rouge*, les lecteurs comprennent en même temps qu'Albert Moindre que les expériences de la jungle, narrées par Toka, ne sont qu'une farce :

Oreille rouge écarte en silence le rideau qui fait office de porte. Toka est assis devant le volume ouvert d'une vieille encyclopédie. Il lit quelques phrases à voix haute, puis ferme les yeux, relève la tête et récite ce qu'il vient de lire. Aussi menteur en somme que Fabrice del Dongo ou Julien Sorel. Nous avons bien fait de nous en remettre à lui pour la fiction²⁵⁷¹.

Oreille rouge découvre alors que les divers récits sur l'hippopotame énoncés par Toka ne sont pas le fait de son expérience empirique mais de la mémorisation d'une encyclopédie. Les personnages de roman Fabrice del Dongo²⁵⁷² et Julien Sorel²⁵⁷³ illustrent cette tromperie. La voix narrative intervient même à la fin pour confirmer que Toka est un personnage fictif formulant un discours fictif. C'est Toka le menteur qui est garant de la fiction, c'est-à-dire de l'illusion, comme le sont del Dongo et Sorel dans les romans de Stendhal. Dès son apparition dans le roman, il est décrit comme un personnage de fiction : « Il est surtout un personnage important de cette histoire. Son héros, peut-être bien²⁵⁷⁴ ». Or, en caractérisant Toka de « personnage » et de « héros », la voix narrative détruit le cadre fictif : elle fait tomber le « quatrième mur » de la fiction romanesque. L'intervention du narrateur a pour fonction ici de dénoncer la fiction et la vaste mascarade que constitue le récit. Aussi le motif du succédané n'est-il pas identifiable uniquement au niveau intradiégétique, mais également au niveau extradiégétique, au niveau du récit lui-même.

²⁵⁷⁰ « Just keep them from finding out what a bogus fraud everything is », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 265 (VO), p. 385 (VF).

²⁵⁷¹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 139.

²⁵⁷² dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (1841).

²⁵⁷³ dans *Le Rouge et le Noir*, du même auteur (1830).

²⁵⁷⁴ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 43.

2) Le mensonge romanesque

La narration elle-même dénonce, par des procédés métafictifs, la fiction au cœur de laquelle le récit prend place. Cette supercherie se manifeste d'abord subtilement par la confusion des voix narratives. Dans la trilogie d'Atwood, les lecteurs doivent identifier les différentes voix narratives qui se croisent dans le récit. En effet, Snowman étant mentalement instable, des voix intérieures viennent « polluer » le discours indirect pour le transformer en discours indirect libre. Souvent, ces interventions sont manifestées par l'usage de l'italique : « *Chacun d'entre nous doit suivre le chemin qui lui a été tracé*, déclare la voix dans sa tête, une voix d'homme cette fois, du genre gourou bidon, *et chaque chemin est unique*²⁵⁷⁵ ». Les voix qui habitent l'esprit malade de Snowman sont plurielles et anonymes. Elles sont complètement entrelacées avec ses pensées saines, donnant l'impression d'une multitude de voix narratives dans le récit. Parfois, la voix narrative qui mène le récit dénonce l'illusion de la fiction en créant un métarécit : « *Oh il manquait que ça ! Encore un petit verre pour éponger la gueule de bois ! Glou-glouglou*, commenta la bulle dans la tête de Jimmy²⁵⁷⁶ [...] ». L'évocation d'un phylactère où s'exprime une voix vive et onomatopéique évoque le genre de la bande-dessinée et rend le récit plus confus.

Cette superposition des voix narratives est également notoire dans *La Possibilité d'une île*. En effet, si l'alternance des récits de Daniell et de ses néo-humains est bien distinguée par la division du roman en chapitres, on constate que le début du roman, qui ne bénéficie pas de cette découpe fait douter les lecteurs quant à la voix narrative qui prend la parole. De ce fait, il est difficile de dire qui s'exprime de la page 9 à la page 15, car la voix narrative n'est attribuée à personne. Aussi, quand les lecteurs comprennent à la page 386, soit vers la fin du roman, que le récit de Daniell est en fait le résultat de la rédaction de ses mémoires, ils se doivent de repenser les pages précédentes non plus comme un témoignage direct de Daniell, mais plutôt comme une rétrospection élaborée. Enfin, nous remarquons un exemple de confusion narrative à l'intérieur même du récit quand le flot de pensée de Daniell, que l'on croit interne, s'avère avoir été proclamé à haute voix : « “Qu'est-ce que tu marmonnes ?” m'interrompt Isabelle. [...] Depuis deux minutes, m'informa-t-elle, je parlais tout seul, elle n'avait à peu près rien compris²⁵⁷⁷ ». La possibilité que Daniell pense à voix haute pendant

²⁵⁷⁵ « *Each one of us must tread the path laid out before him, or her*, says the voice in his head, a man's this time, the style bogus guru, *and each path is unique* », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 23 (VO), p. 33 (VF).

²⁵⁷⁶ « *Oh good ! Hair of the dog ! Glug-glug-glug*, went Jimmy's voice balloon [...] », Atwood, *ibid.*, p. 290 (VO), p. 309 (VF).

²⁵⁷⁷ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 83.

deux minutes sans s'en rendre compte fait naître un sentiment d'étrangeté. Ce moment de fusion entre le discours réel et la pensée n'est pas signifié par un marqueur typographique, ce qui rend la lecture confuse.

Si cette manifestation de la facticité ou de l'instabilité du récit est plutôt discrète, le contrat de l'illusion romanesque est parfois rompu par l'intervention de la voix narrative *en tant que voix narrative* dans le récit. Aussi le prologue du roman de Hogan fait-il intervenir un mystérieux narrateur à la première personne du singulier : « *C'est un endroit secret, ce monde. On pourrait croire que c'est dans l'état de Washington mais c'est trop loin au nord en degrés et en fathoms. Je le garde secret, cet endroit, ce peuple, même si le monde va bientôt en entendre parler*²⁵⁷⁸ ». Cette voix narrative qui s'exprime à travers un discours en italique est-elle celle de Hogan ? Cela n'est pas certain, car on pourrait également penser qu'il s'agit de la voix narrative en charge de l'ensemble du récit et qui présente Thomas aux lecteur en début de roman : « Si vous le connaissiez, vous voudriez aller lui parler²⁵⁷⁹ ». L'emploi de la deuxième personne (du singulier ou du pluriel, cela n'est pas pertinent dans la version originale) a pour effet de créer un lien entre les lecteurs et la voix narrative qui s'affirme alors comme telle et qui se désolidarise brièvement du récit fictif en donnant à entendre sa présence et son jugement. La narration, dans *People of the Whale*, n'affirme pas un désir de réalisme mais se complaît plutôt dans le doute sur l'illusion romanesque. Si cette mise à distance de la fiction est perceptible, elle n'en reste pas moins subtile, et peut-être inconsciente.

Chez Chevillard et Volodine, en revanche, l'apparition de la voix narrative au milieu du récit est un procédé assumé. Dans sa thèse sur *L'art du récit chez Éric Chevillard*, Marc Daniel remarque la « délectation narrative²⁵⁸⁰ » de l'écriture fictive chez Chevillard. L'apparition de la voix narrative au cœur du récit d'*Oreille rouge* est courante et relève bien d'un jeu visant à dénoncer le cadre fictif du roman. Dès le projet formulé par Albert Moindre d'aller au Mali, la voix narrative intervient : « Je me demande si je ne vais pas faire un saut au Mali en janvier, murmure-t-il, songeur, comme pour lui-même. [...] Pour qui nous prend-il²⁵⁸¹ ? ». Si l'intervention au discours direct du narrateur a pour effet de dénoncer la fatuité d'Albert Moindre, elle a également pour conséquence de détruire l'illusion romanesque : on

²⁵⁷⁸ « It is a secret place, this world. You could say it is in Washington but that is too far north, by degrees and fathoms. I keep it a secret, the place, the people, though the world will soon hear about it », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 11.

²⁵⁷⁹ « If you knew about him, you would want to go talk to him [...] », Hogan, *ibid.*, p. 24.

²⁵⁸⁰ Marc Daniel, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, sous la direction d'Alain Schaffner, thèse en littérature française soutenue le 22 juin 2012 à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, p. 267.

²⁵⁸¹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 12.

sait désormais que l'histoire d'Albert Moindre est racontée par une voix narrative loquace. L'emploi du pronom personnel « nous » englobe les lecteurs dans ce jeu : « Il nous surprend pourtant, car il repart²⁵⁸² ». La complicité avec les lecteurs est établie, et ceux-ci deviennent à leur tour complices du sabotage de la fiction. Les jugements du narrateur sur le personnage sont appuyés et assumés : « Je parierais même que ce n'est pas vraiment de la moleskine²⁵⁸³ » ; « Oh ! comme il nous fatigue²⁵⁸⁴ ! ». Ces nombreux commentaires créent un deuxième texte qui se construit avec les lecteurs. D'ailleurs, quand la voix narrative décrit l'image romantique d'Albert observant le coucher de soleil, elle requiert l'aide des lecteurs pour qu'un tel stéréotype littéraire soit validé : « Pour entrer lui aussi dans le tableau, il faudrait qu'il soit vu par un autre, de dos, assis sur sa pierre. Ici enfin la présence du lecteur est requise²⁵⁸⁵ ». La voix narrative rappelle non sans humour la nécessité d'un spectateur pour que cette peinture romantique ait lieu : or, au lieu d'aller chercher un spectateur du côté des personnages fictifs, il invoque les lecteurs, faisant ainsi communiquer entre elles des réalités *a priori* hermétiques. On trouve là les procédés de la métafiction tels qu'ils sont établis chez des auteurs comme Sterne, pour lequel Chevillard nourrit d'ailleurs une grande admiration. Il s'agit de dénoncer la fiction au moyen d'une voix narrative qui brise la suspension volontaire d'incrédulité chez les lecteurs. Tiphaine Samoyault explique à propos de cette écriture fallacieuse que, « [c]omme on ne sait pas vraiment qui est qui, qu'on n'a pas assez appris à retarder autant l'arrivée dans la vérité (laquelle ?), on ne sait pas non plus où l'on est, victime à tout moment de l'illusion ou des pièges de la distanciation²⁵⁸⁶ ». Aussi les lecteurs se perdent-ils dans ces couches de la fiction et ne savent plus qui s'exprime, ni ce qui est de l'ordre du récit fictif, du commentaire de la voix narrative sur ce récit fictif, ou même de l'avis de l'auteur sur ce commentaire.

Le même jeu est observé dans l'écriture post-exotique de *Nos animaux préférés*, où la voix narrative s'affranchit de toute contrainte romanesque. Elle apparaît d'abord, comme chez Chevillard, à travers l'emploi du pronom personnel « nous » : « On rencontre parfois l'expression familière : de mauvais poil. Nous nous garderons bien d'y avoir recours ici²⁵⁸⁷ ». Ce « nous » qui révèle aux lecteurs ce que la fiction n'abordera pas, est d'autant plus

²⁵⁸² Chevillard, *ibid.*, p. 33.

²⁵⁸³ Chevillard, *ibid.*, p. 41.

²⁵⁸⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 146.

²⁵⁸⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 115.

²⁵⁸⁶ Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », *op.cit.*, p. 40

²⁵⁸⁷ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 19.

mystérieux qu'il semble varier au long des « shaggas » qui composent l'œuvre²⁵⁸⁸. Les voix narratives du roman hybride de Volodine sont donc libres de s'incarner et de se désincarner, et d'interrompre le récit fictif pour en évoquer, par exemple, la logique : « Mais voilà que déjà nous en sommes à décrire la fastidieuse chaîne des midis et des minuits, alors que nous n'avons pas encore détaillé le tout début de cette aventure²⁵⁸⁹ ». La voix narrative interrompt le récit sur Balbutiar pour dénoncer la digression qu'elle a elle-même initiée. Car les voix narratives qui font parfois du récit une grande cacophonie ne commentent pas seulement le récit fictif, mais aussi et surtout l'œuvre littéraire elle-même.

Chez Chevillard et Volodine, c'est le genre romanesque lui-même qui est visé par cette dénonciation métafictionnelle. La métafiction s'affirme par exemple chez Chevillard au travers de mises en abyme. Ainsi, quand Albert Moindre pense titres possibles pour son poème sur l'Afrique, des titres tels que « *Éric en Afrique* » ou « *Oreille rouge* » trahissent la fiction²⁵⁹⁰. La mention de l'auteur dans le titre, ainsi que celle du titre du roman rappellent aux lecteurs qu'il est précisément en train de lire une œuvre fictive issue d'un voyage en Afrique (celui d'Éric Chevillard). Par ailleurs, la voix narrative livre les ficelles de l'illusion romanesque. Par exemple, quand il est question du baobab, la voix narrative intervient : « L'absence d'hippopotame est déjà fort préjudiciable à la crédibilité de ce récit. Il était temps vraiment que soit mentionné le baobab²⁵⁹¹ [...] ». La mention de la « crédibilité de ce récit » dévoile une voix narrative consciente de son devoir d'illusion romanesque. Seulement sa simple évocation a pour effet précis de détruire cette illusion. De plus, l'illusion de cet exemple est liée à l'environnement : en faisant du baobab une figure imposée de l'écriture, la voix narrative dénonce non plus la facticité du réel mais la facticité du langage le représentant. Elle renvoie aussi à des stéréotypes occidentaux sur l'Afrique et aux codes du récit de voyage et de l'exotisme. À un autre moment, quand Toka est introduit dans la fiction, la voix narrative provoque les lecteurs en supposant qu'ils pourraient s'impatienter : « On n'aime plus le roman tout à coup ? On veut la fin tout de suite ? Et quoi du délicieux supplice de l'attente²⁵⁹² ? ». La narration ne laisse aucun doute sur le caractère illusoire du récit. On peut y voir un sabotage du récit, que Chevillard confirme : « J'écris [...] des romans que je

²⁵⁸⁸ Par exemple, cette entité a des ailes dans le chapitre « II. Pour ne plus voir », donnant l'impression que ce sont des oiseaux qui ont pris en charge le récit narratif. Volodine, *ibid.*, p. 92.

²⁵⁸⁹ Volodine, *ibid.*, p. 21.

²⁵⁹⁰ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 80.

²⁵⁹¹ Chevillard, *ibid.*, p. 126.

²⁵⁹² Chevillard, *ibid.*, p. 44.

m'ingénie simultanément à démolir de l'intérieur²⁵⁹³ ». Or il semble possible de lire dans cette « démolition de l'intérieur » une volonté de prendre le roman à contre-pied et de dénoncer plus particulièrement le roman réaliste : « Je ne suis pas intéressé par l'idéal réaliste qui voudrait que l'écrivain n'existe pas. Je suis en cela plus proche du roman du 18^e siècle, celui de Sterne, de Diderot, où l'écrivain intervient régulièrement, entretient un commerce avoué avec son lecteur²⁵⁹⁴ ». Aussi Chevillard confirme-t-il l'influence de la métafiction en même temps qu'il prend ses distances avec le réalisme qui dénie l'existence de l'auteur et qui interdit à la voix narrative tout commentaire sur le récit. Selon lui, la multiplication des voix narratives « [...] permet de créer un jeu de miroirs, des arrière-plans, des niveaux de lecture qui font de [cette multiplication] une aventure plus excitante que la sieste digestive habituellement consacrée à cette activité²⁵⁹⁵ ». En bousculant la forme traditionnelle du roman, il redonne, selon Olivier Bessard-Banquy, « [...] à la fiction ses lettres de noblesse, mais en la sabotant de l'intérieur, en la truquant insidieusement, comme pour indiquer combien la machine romanesque désormais fonctionne de travers²⁵⁹⁶ ». Or en dénonçant le roman, Chevillard dénonce aussi la référence au réel qui s'y opère.

L'écriture de Volodine manifeste la même prise de distance avec le genre romanesque. À vrai dire, les voix narratives dans *Nos animaux préférés* commentent constamment l'écriture, doublant le récit d'un discours sur la littérature. Comme le fait *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*²⁵⁹⁷, la narration « mâche le travail » du critique, analysant d'emblée le récit et l'écriture post-exotique :

En insistant sur le caractère mi-humain, mi-poisson des protagonistes, le texte se présente comme une invention xénohistorique, quelque chose qui pourrait faire penser à une farce animalière ; mais, en réalité, c'est l'expression d'un désarroi qui fonde l'essentiel de ces séquences, beaucoup plus qu'une humeur de fabuliste²⁵⁹⁸.

Cette analyse, qui a tout l'air d'une critique littéraire, est pourtant insérée au cœur du récit. On lit dans l'œuvre la nécessité, pour la narration, de raconter une « bonne » histoire. Dans le chapitre « La vie des Altesses : Une amourette de Balbutiar XXX », la voix narrative

²⁵⁹³ Olivier Bessard-Banquy, « Écrire pour contre-attaquer », *op.cit.*

²⁵⁹⁴ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheviller au corps », *op.cit.*

²⁵⁹⁵ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », entretien avec Éric Chevillard », *op.cit.*

²⁵⁹⁶ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op.cit.*, p. 13.

²⁵⁹⁷ Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 2008.

²⁵⁹⁸ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 55.

justifie d'avoir évoqué la virginité de Minesse « afin que le conte soit bon²⁵⁹⁹ ». Les choix d'écriture et de narration sont donc dévoilés aux lecteurs, et l'œuvre est critique envers elle-même : si elle admet la « haute qualité stylistique qui gouverne [sa] prose²⁶⁰⁰ », elle avoue toutefois son « évidente absence de progression dramatique²⁶⁰¹ ». La forme même est à vrai dire assez éloignée du roman traditionnel. Il s'agit plutôt d'une découpe en « shaggas » que l'auteur appelle aussi « narrats ». Ainsi est déstructuré le roman dans l'œuvre de Volodine. Blanche Cerquiglini voit dans cette littérature où « [r]ien n'avance, rien n'est résolu²⁶⁰² » un désir de se défaire des carcans génériques :

Car le monde post-exotique, tout en étant un univers carcéral, ne se laisse pas enfermer dans une forme fixe – la nouvelle, le portrait, ni même l'espace de la page, l'espace de la phrase. La narration est bouleversée, les voix s'entremêlent, le chaos pénètre jusqu'au cœur de la phrase²⁶⁰³ [...].

En rejetant les codes romanesques, la littérature post-exotique s'affranchit de toute obligation de forme et/ou de contenu. Si *Nos animaux préférés* se rapproche du roman par sa structure en chapitre et sa cohérence intradiégétique (toutefois relative), il est cependant possible de contester ce classement générique trop étroit pour une littérature qui esquivait la question générique. C'est en fait la littérature toute entière qui est mise en cause dans le post-exotisme, comme l'affirme elle-même la voix narrative qui évoque « [...] l'incertitude concernant la raison d'être littéraire du texte²⁶⁰⁴ [...] ».

L'intérêt de l'observation, chez Chevillard et Volodine, de la prise de distance avec la fiction et le genre romanesque est de montrer comment le thème environnemental s'en trouve affaibli. Le récit montrant une très grande liberté et se dénonçant en permanence relègue au deuxième plan la crise environnementale puisque c'est le réel tout entier qu'il souhaite mettre à distance.

On voit donc que le leitmotiv du succédané observé dans un premier temps au niveau intradiégétique s'étend en fait à la littérature fictive. L'essence même du roman, qui est le récit fictif, est mise à distance, consciemment ou non. La dénonciation du mensonge que

²⁵⁹⁹ Volodine, *ibid.*, p. 109.

²⁶⁰⁰ Volodine, *ibid.*, p. 19.

²⁶⁰¹ Volodine, *ibid.*, p. 83.

²⁶⁰² Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'hier à demain*, *op.cit.*, p. 420.

²⁶⁰³ Blanche Cerquiglini et Jean-Yves Tadié, *idem*.

²⁶⁰⁴ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 55.

constitue le roman est explicite chez Chevillard ou Volodine. Le jeu opéré sur les niveaux de narration dans le récit engendre un doute sur le réel et sur la possibilité de le représenter au moyen de la fiction romanesque.

3) Distorsions du réel et distanciation du réalisme

Ce jeu n'est pas sans conséquences dans la mesure où il provoque un doute, à la lecture d'un texte fictif qui s'auto-dénonce, sur le réel de référence et sur le possible.

Certaines œuvres en marge de notre *corpus* principal montrent un véritable souci réaliste, le désir d'ancrer la fiction sur l'environnement dans un cadre vraisemblable et proche du réel de référence. Aussi le roman d'Edward Abbey commence-t-il par un avertissement quant à la véridicité des faits racontés : « Ce livre, bien que présenté sous la forme d'une fiction, repose sur des événements strictement réels. Tout ce qu'il contient existe ou a véritablement eu lieu²⁶⁰⁵ ». Par cette affirmation, Edward Abbey prend à contre-pied l'habituel encart affirmant que les événements du roman sont purement fictifs et qu'ils ne concernent en aucun cas des réalités ou des personnes existantes. L'auteur assume l'histoire qu'il raconte comme étant une histoire non seulement possible mais réelle. Dans d'autres œuvres plus contemporaines, le cadre diégétique fait référence à des lieux réels, comme c'est le cas de *Ouragan* se déroulant à la Nouvelle Orléans en 2005. Dans le roman, la géographie réelle de la ville (il est par exemple question de Paris Prison, ou du SuperDome) ainsi que le déroulement des événements réels sont fidèlement reproduits.

Chez Houellebecq, l'ancrage réaliste est traduit par l'abondante référence à des personnalités populaires françaises appartenant au système de références des lecteurs français. Aussi évoque-t-il les humoristes Jamel Debbouze²⁶⁰⁶ et Pierre Desproges²⁶⁰⁷, le présentateur de télévision Marc-Olivier Fogiel²⁶⁰⁸, le chanteur américain Eminem²⁶⁰⁹, l'acteur comique Louis de Funès²⁶¹⁰, la chanteuse populaire Ophélie Winter²⁶¹¹, l'acteur américain Tom Cruise²⁶¹², la chanteuse islandaise Björk²⁶¹³, ou encore le couturier allemand Karl

²⁶⁰⁵ « This book, though fictional in form, is based strictly on historical fact. Everything in it is real or actually happened », Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang*, *op.cit.*, p. V (VO), p. 19 (VF).

²⁶⁰⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 49

²⁶⁰⁷ Houellebecq, *ibid.*, p. 21.

²⁶⁰⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 49.

²⁶⁰⁹ Houellebecq, *ibid.*, p. 59.

²⁶¹⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 116.

²⁶¹¹ Houellebecq, *idem*.

²⁶¹² Houellebecq, *ibid.*, p. 40-41 et p. 232.

Lagerfeld²⁶¹⁴. L'abondance de ces références permet de situer la réalité de Daniell dans un ancrage spatio-temporel réaliste avec lequel les lecteurs sont familiers. Par ailleurs, la fiction fait référence à des faits réels. Nous avons par exemple évoqué la secte des élohimites, qui correspond en tous points à la secte Raélienne, et qui est comparée dans le roman à la secte réelle de Moon²⁶¹⁵. Le personnage d'Humoriste évoque notamment *Le Nouvel Observateur* et son « dénigrement systématique²⁶¹⁶ » de la secte des Elohim. Or cette mention reflète la réalité puisque *Le Nouvel Observateur* a effectivement écrit deux articles sur la secte au moment de la publication de *La Possibilité d'une île* en 2005²⁶¹⁷. Par ailleurs, la géographie est tout aussi réaliste : de Paris à Almeria en passant par Lanzarote, les lecteurs peuvent tout à fait situer Daniell sur une carte du monde. La spatialité est empruntée au monde réel, comme elle l'est dans *Oreille rouge*, où le voyage d'Albert Moindre au Mali est ancré dans une géographie attestée. La séparation entre la réalité décrite par la fiction et le réel des lecteurs est donc poreuse.

Cet ancrage dans le réel s'explique, selon Pierre Schoentjes, par une volonté, dans la littérature contemporaine, de ré-introduire le réel au sein du roman. Il cite notamment Kate Soper affirmant que « [c]e n'est pas la langue qui a un trou dans sa couche d'ozone²⁶¹⁸ » pour justifier l'importance, dans le cadre d'une écriture sur l'environnement, de se situer dans un cadre réaliste au plus proche du réel. La plupart de nos auteurs mettent à distance l'ancrage réaliste du roman et procèdent à un déracinement du réel par la fiction. Chevillard interprète le goût pour le réalisme comme un désir de réconfort :

Certes, le lecteur vit dans le monde et il a l'air de s'y plaire puisqu'il privilégie les livres et les œuvres qui le répètent à l'envi comme autant de miroirs. Il y va pour se rassurer, pour se persuader qu'il ne rate rien. Il va y chercher confirmation de l'état des choses comme s'il doutait du rapport de ses sens. Cette vérification le réconforte, je suppose²⁶¹⁹.

²⁶¹³ Houellebecq, *ibid.*, p. 40-41.

²⁶¹⁴ Houellebecq, *idem*.

²⁶¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 406.

²⁶¹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 266.

²⁶¹⁷ Deux articles légèrement postérieurs à la publication de *La Possibilité d'une île* nous laissent supposer que *Le Nouvel Observateur* a pu publier d'autres articles sur la secte. Voir « Houellebecq, prêtre honoraire du mouvement raélien », *Le Nouvel Observateur*, 12 octobre 2005 ; « Raël poursuit, en appel, une ancienne adepte pour diffamation », *ibid.*, 26 septembre 2005.

²⁶¹⁸ Kate Soper, *What is Nature ? Culture, Politics and the Non-human*, Oxford Blackwell Publishers Limited, 1995, p. 151, citée par Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 27.

²⁶¹⁹ Aline Girard, Luc Ruiz et Alain Schaffner, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », *op.cit.*

L'auteur comprend donc le désir des lecteurs de retrouver, au sein de la fiction, les traces du monde qu'il connaît et qu'il cherche à expliquer ou à enchanter. L'identification de son monde dans la fiction le rassure. Seulement Chevillard n'offre pas ce réconfort au lecteur. À la place, il s'oppose explicitement au projet réaliste du roman.

Comme le rappelle Pierre Schoentjes, après l'héritage du Nouveau Roman, le réalisme a mauvaise réputation en littérature française : « [L]a littérature référentielle, certainement quand elle prend pour objet le vivant, est associée au régionalisme qui, dans son acception habituelle, passe pour la négation même du littéraire. Le postmodernisme a déréalisé le monde et fait porter l'accent sur la capacité réflexive de la langue²⁶²⁰ ». Des auteurs comme Chevillard ou Volodine s'affirment en effet dans ce projet postmoderne de « dé-réalisation » du monde au moyen de l'écriture et de la langue. Chevillard avoue simplement être « [...] un farouche adversaire du réalisme en littérature²⁶²¹ ». Selon lui, il est inutile et vain de « [...] décrire le monde que l'on a en permanence sous les yeux et que tout le monde connaît²⁶²² ». Car le roman « comme un redoublement de la vie²⁶²³ » ennue l'auteur, Chevillard ne comprenant pas « [...] le goût des lecteurs pour les romans qui parlent du monde tel qu'il est, comme s'ils en étaient contents²⁶²⁴ ».

Si Chevillard est l'auteur de notre *corpus* qui s'oppose avec le plus d'assurance à une écriture réaliste, on note toutefois que Hogan, Atwood et Houellebecq montrent également des signes d'une opposition ou au moins d'un doute. Houellebecq concède par exemple que le réalisme absolu ne l'intéresse pas : « Je crois que j'ai parfois besoin d'une pause avec la réalité. En tant qu'écrivain, je me situe comme réaliste qui exagère un peu²⁶²⁵ ». Cette euphémisation révèle un désir de prendre des distances avec l'approche réaliste du roman. Car même si Houellebecq cite abondamment des personnalités réelles et célèbres, les passages où celles-ci sont mentionnées paraissent invraisemblables et hors de propos :

²⁶²⁰ Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu*, *op.cit.*, p. 41.

²⁶²¹ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheillier au corps ».

²⁶²² Emmanuel Favre, *idem*.

²⁶²³ Emmanuel Favre, *idem*.

²⁶²⁴ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 42.

²⁶²⁵ « I think sometimes I need a break from reality. In my own writing, I think of myself as a realist who exaggerates a little », Susannah Hunnewell, « Michel Houellebecq, The Art of Fiction, No. 206 », *op.cit.*

[...] dans un coin de la pièce, Karl Lagerfeld s'étais mis à marcher sur les mains ; Björk le regardait en riant aux éclats. Puis le couturier est venu se rasseoir, m'a donné une grande claque sur les épaules en hurlant "Ça va ? Ça va bien ?" avant d'avaler trois anguilles coup sur coup.

Ce récit d'une réunion par Isabelle reprend des éléments réalistes mais les tord, les rend moins vraisemblables, notamment en attribuant à des personnalités réelles des attitudes inhabituelles (il semble en effet difficile d'imaginer le couturier Lagerfeld faire des acrobaties et la chanteuse introvertie Björk rire aux éclats devant ce spectacle ridicule). On croit lire dans ce passage supposément réaliste des éclats de la prose de Queneau ou de Vian, où le réel est déformé sans que cela ne soit remarqué ni montré du doigt, comme pour affirmer la grande normalité des situations les plus absurdes. Cela indique que le réalisme chez Houellebecq est à relativiser. Les fictions de l'Anthropocène montrent en fait un goût pour la représentation du « réel "en bas de page"²⁶²⁶ » qu'évoque Christian Chelebourg, c'est-à-dire un réel en pointillé mis à l'épreuve par le pouvoir créateur de la fiction littéraire.

Chez Atwood, la mise à distance du réel s'affirme dans la fiction même, où le réel est mis à mal en tant que concept. Crake interroge en effet la pertinence de la notion de réel. Alors que Jimmy demande à Crake si des papillons génétiquement modifiés sont toujours des papillons, Crake répond :

Tu veux dire, est-ce qu'on les trouve dans la nature ou ont-ils été créés par l'homme ? En d'autres termes, sont-ils réels ou artificiels ? [...] Tu vois quand les gens se font teindre les cheveux ou refaire des dents ? [...] Une fois que c'est fait, c'est leur apparence réelle. La manière dont ils y sont parvenus n'a plus aucune importance²⁶²⁷.

Crake s'oppose ainsi à l'équivalence du réel et de l'authentique, l'un et l'autre étant définis comme ce qui est naturel, ce qui est né sur la Terre ou de la terre. Il rappelle qu'un objet artificiellement modifié qu'on pourrait juger comme inauthentique n'en est pas moins réel. Cet argument lui permet de justifier la contrefaçon généralisée du monde.

²⁶²⁶ Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, op.cit., p. 78.

²⁶²⁷ « You mean, did they occur in nature or were they created by the hand of man ? In other words, are they real or fake ? [...] You know when people get their hair dyed or their teeth done ? Or women get their tits enlarged ? [...] After it happens, that's what they look like in real time. The process is no longer important », Atwood, *OC*, op.cit., p. 200 (VO), p. 215 (VF).

Une interrogation sur le réel prend bien place dans le récit. Adolescents, Jimmy et Glenn passent leur temps libre dans une réalité virtuelle : ils jouent aux jeux vidéos ou visionnent des séquences sur internet. Mais Jimmy n'est pas à l'aise avec cette oscillation entre réel et virtuel. Devant l'émission « couloirdelamortlive.com » (« deathrowlive.com »), qui retransmet en direct des exécutions, il se demande si les victimes sont vraiment exécutées, pensant que « “[s]ouvent, on dirait des simulations²⁶²⁸ ». Crake ne lui donne pas de réponse satisfaisante. À la place, il lui demande « [c]'est quoi, la réalité²⁶²⁹ ? », déstabilisant Jimmy qui répond « Bidon²⁶³⁰ ! ». La possibilité qu'il existe une réalité autre, et outre cela, le fait que rien dans le réel ne soit ni vrai ni faux, sont vertigineux pour Jimmy. Cette hésitation sur un réel flottant est héritée par les Enfants de Crake qui ne sont pas en mesure de comprendre le concept complexe de la réalité. Face à des illustrations qui sont présentées par Snowman comme n'étant pas réelles, ils s'interrogent : « *Qu'est-ce que c'est le pas réel*²⁶³¹ ? ».

Ces interrogations et mises en doute ont pour effet de tordre le réel et de déstabiliser les personnages mais également et surtout les lecteurs qui ne trouvent pas, dans nos œuvres, le « réconfort » de la fiction réaliste. Or la distorsion du réel s'opère de la même façon dans nos œuvres, c'est-à-dire par un décalage entre la perception du réel et la réalité. À de nombreuses reprises, et dans des œuvres pourtant différentes, des personnages se trompent sur la réalité perçue par leurs sens. Dans *Oryx and Crake*, par exemple, l'ouïe de Snowman est déficiente : « [...] il croit entendre un saxophone et, derrière, un rythme de percussions, comme provenant d'une boîte de nuit insonorisée²⁶³² ». Ce bruit, qui n'est évidemment pas celui d'une boîte de nuit, finit par disparaître. Aussi la perception le trompe-t-elle pour l'attirer vers une réalité disparue : elle fait basculer sa version du réel. Les exemples de cette distorsion du réel sont nombreux dans *Oreille rouge* où l'écriture, selon Pierre Bayard, « [...] prend en charge non seulement la complexité du réel, mais ses contradictions²⁶³³ ». Celles-ci s'expriment, comme chez Atwood, par une déficience perceptive qui mène à une déformation du réel :

²⁶²⁸ « “A lot of them look like simulations” », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 83 (VO), p. 94 (VF).

²⁶²⁹ « “What is reality ?” », Atwood, *idem*.

²⁶³⁰ « “Bogus !” », Atwood, *idem*.

²⁶³¹ « *What is this not real ?* », Atwood, *ibid.*, p. 102 (VO), p. 114 (VF).

²⁶³² « His ears deceive him : he thinks he can hear a jazz horn, and under that a rhythmic drumming, as if from a muffled nightclub », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 105 (VO), p. 118 (VF).

²⁶³³ Pierre Bayard, « Pour une littérature comparée », dans Bruno Blanckeman, Tiphaine Samoyault, Dominique Viart et Pierre Bayard, *Pour Éric Chevillard, op.cit.*, p. 93-118, p. 101.

Couché, il entend dans la nuit le braiment pittoresque des ânes. C'est l'Afrique éternelle. Et le songe peut s'envoler. Au vingt-troisième jour, toutefois, il s'avise que ce braiment – plainte nocturne de l'Afrique harassée par les travaux du jour, chant fêlé, poignant, qui parfois dans son lit lui tirait des larmes – provient en réalité de la plomberie défailante²⁶³⁴.

Le décalage entre la perception par Albert d'une « Afrique éternelle », et la réalité elle-même, qui doit cette « plainte nocturne » à un problème de plomberie, amuse. Il permet de montrer le ridicule du personnage qui s'émerveille d'une représentation de l'Afrique excluant sa réalité concrète, qui est beaucoup plus prosaïque. L'émoi total d'Albert Moindre quand il croit entendre des ânes témoigne d'une erreur de perception d'un réel bien moins saisissant. Or cette chute du réel se reproduit sans cesse dans le récit, comme le remarque Tiphaine Samoyault, « [...] Oreille Rouge est la victime d'illusions d'optique – ce qu'il croit être un hippopotame n'est qu'un vulgaire crapaud et il prend une sauterelle pour une girafe²⁶³⁵ [...] ». L'aspect ridicule de ces « illusions d'optique » se manifeste par une redondance narrative. Aussi lit-on une première expérience illusoire : « [...] deux lionnes ont pris en chasse une antilope boiteillante. Et soudain, c'est l'Afrique pour de bon. Puis le tableau se précise et ce sont deux chiens errants qui harcèlent une bique²⁶³⁶ ». Cette illusion se répète ensuite, au moins dans la syntaxe, quelques pages plus loin : « De là où il se trouve, il ne saurait dire si c'est un oiseau ou un papillon qui vole là-bas. Il y a de si gros papillons par ici. Puis le tableau se précise et c'est un petit sac en plastique dans le vent²⁶³⁷ ». La redondance de ce « tableau qui se précise » pour détromper de façon systématique une perception erronée entérine la fragilité du réel. Dans le Mali de Chevillard, ce qu'on croit être un hippopotame n'est que « [...] trois bœufs qui s'abreuvent²⁶³⁸ », les « bêtes féroces » sont des guêpes ou des abeilles²⁶³⁹, et « [...] la plupart des baobabs ne sont pas plus gros que des hêtres communs²⁶⁴⁰ ». En plus de dénoncer un réel trompeur auquel il est dangereux de se fier, l'écriture de Chevillard, continue à pointer du doigt, tout en s'amusant, la tradition romantique de la description d'une nature saisissante.

²⁶³⁴ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 59.

²⁶³⁵ Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », *op.cit.*, p. 53.

²⁶³⁶ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 86.

²⁶³⁷ Chevillard, *ibid.*, p. 110.

²⁶³⁸ Chevillard, *ibid.*, p. 96.

²⁶³⁹ Chevillard, *ibid.*, p. 86.

²⁶⁴⁰ Chevillard, *ibid.*, p. 126.

Dans *People of the Whale*, bien que l'écriture ne soit pas aussi joueuse que celle de Chevillard, on remarque également une mise à distance du réel. La fiction n'a pas pour vocation d'être ancrée dans un espace-temps réaliste. Si l'intrigue se déroule aux États-Unis, le village de Dark River est fictif. Son emplacement est d'ailleurs, comme l'affirme la voix narrative, non révélé : « C'est un endroit secret, ce monde²⁶⁴¹ ». Or cet endroit secret est, comme chez Chevillard, un lieu de l'erreur perceptive et de l'illusion. La guerre, par exemple, a modifié considérablement la perception de Thomas, « [L]ui, apeuré, poussé à tirer sur des bruits puis à vérifier pour alors se rendre compte que c'était un buffle d'eau et pas un groupe d'hommes qui était à l'origine du bruit, et il se sentit mal à l'idée de l'avoir tué²⁶⁴² ».

La fiction tord aussi le réel dans le récit de *La Possibilité d'une île*. Daniel²⁵ doute notamment de sa propre existence. Il soupçonne en effet les néo-humains de n'être que des « fictions logicielles²⁶⁴³ ». Or, cette hésitation sur l'existence d'autrui mène à un doute sur la vérité de la fiction : a-t-elle lieu d'être si l'existence des personnages est compromise au niveau diégétique ? Aussi les lecteurs s'interrogent-ils, à la fin de leur lecture d'*Oreille rouge*, sur la possibilité que le voyage au Mali d'Albert Moindre n'ait tout simplement pas eu lieu. Si l'affirmation du début du roman selon laquelle « [o]n y séjourne très bien en imagination, dans ce pays²⁶⁴⁴ » figure comme une mise en garde sur cette possibilité, la fin du roman laisse un grand doute : « Il ne sait plus où est l'Afrique. Il ira peut-être un jour. Ou en Asie²⁶⁴⁵ ». Les lecteurs savent à quel point le personnage d'Albert est instable en tant que personnage (dans sa nomination même²⁶⁴⁶) ; ils savent également que ses perceptions du réel sont trompeuses, mais ce qu'ils découvrent à la fin du roman est plus perturbant encore : l'intrigue pourrait, elle-même, ne pas avoir eu lieu au sein même du récit. Elle pourrait être un mensonge, un rêve, un projet, tout sauf la réalité. Le réel, tel qu'il est présenté dans l'œuvre, apparaît alors comme une tromperie, tout comme l'est le personnage, le Mali, et le roman. Citant le film *Le Retour d'Afrique* d'Alain Tanner²⁶⁴⁷, où les personnages ne se rendent finalement jamais en Afrique, Jean-Baptiste Harang constate que le point commun entre Chevillard et Albert Moindre est que « [...] ni de l'un ni de l'autre on ne saurait dire s'ils sont allés ou non réellement à Bamako avant d'écrire le livre²⁶⁴⁸ ». L'écriture de Chevillard

²⁶⁴¹ « It is a secret place, this world », Hogan, PW, *op.cit.*, p. 11.

²⁶⁴² Hogan, *ibid.*, p. 250.

²⁶⁴³ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 345.

²⁶⁴⁴ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 20.

²⁶⁴⁵ Chevillard, *ibid.*, p. 159.

²⁶⁴⁶ Voir le chapitre 5.

²⁶⁴⁷ Alain Tanner, *Le Retour d'Afrique*, Alain Tanner, 1973, 113 minutes.

²⁶⁴⁸ Jean-Baptiste Harang, « "J'aurais aimé être dupe plus longtemps" », *op.cit.*

s'inscrit alors dans la tradition du ravissement du réel qu'incarne *Don Quichotte*²⁶⁴⁹, c'est-à-dire, selon Bruno Blanckeman, « [...] aller toujours plus avant dans la fiction pour déjouer la vérité, la mettre en doute, y faire croire et aussitôt la retourner comme un gant en mettant le lecteur à une autre place²⁶⁵⁰ ». Retourner la réalité « comme un gant » est également la spécialité de l'écriture post-exotique, qui s'inscrit entièrement dans la contrefaçon littéraire et la mise en doute du réel.

Le traitement de la temporalité dans *Nos animaux préférés* est l'une des manifestations de la distorsion du réel chez Volodine. En effet, on note dans l'œuvre une grande liberté temporelle qui a pour effet de brouiller les pistes et de faire perdre aux lecteurs tous les repères auxquels la fiction romanesque réaliste les a habitués. L'espace spatio-temporel des « shagga », informe la narration, « [...] fut élaboré durant une période de cendres. Cette période s'étala autour des années zéro, sur les interminables années qui accompagnèrent le passage d'un siècle hideux à un siècle absurde, et elle fut longue, très longue²⁶⁵¹ ». Cette série d'assertions contribue à créer une chronologie aussi lacunaire que libre qui s'éloigne tout à fait de celle des lecteurs. Les indices temporels, tout au long de l'œuvre, font fi du réalisme : « [t]out cela dura le temps que quelqu'un égrène jusqu'à cinq²⁶⁵² [...] » est-il par exemple affirmé à propos de la libération de Balbutiar par son fils. L'imprécision de cette valeur de temps s'oppose à l'archi-précision de l'affirmation selon laquelle « [e]nviron trois cent quarante-deux heures ainsi se succédèrent²⁶⁵³ ». Le décalage entre l'adverbe exprimant l'incertitude « environ » et l'extrême précision du nombre d'heures révèle une moquerie d'un cadre temporel dont la narration se soucie finalement peu. La littérature post-exotique répond à son propre calendrier, comme en témoignent les dates de vie et de mort atypiques de Court-Bouillonne I, « 920-947-955²⁶⁵⁴ ». La voix narrative donne d'ailleurs d'elle-même une définition de cette « [...] littérature carcérale : celle de la durée anormalement allongée, de la durée douloureuse²⁶⁵⁵ [...] » qui s'autorise par exemple à laisser s'écouler trois heures entre deux prises de parole d'une seule conversation²⁶⁵⁶. Aussi le traitement libre du temps dans le récit incarne-t-il une écriture désengagée de tout impératif réaliste.

²⁶⁴⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quichotte de la Manche* [*El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, 1605-1615] Paris, Gallimard, 2015.

²⁶⁵⁰ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 39.

²⁶⁵¹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 53.

²⁶⁵² Volodine, *ibid.*, p. 33.

²⁶⁵³ Volodine, *ibid.*, p. 67.

²⁶⁵⁴ Volodine, *ibid.*, p. 40.

²⁶⁵⁵ Volodine, *ibid.*, p. 84.

²⁶⁵⁶ Volodine, *ibid.*, p. 73.

Voilà le comble de la fiction telle qu'elle apparaît dans nos œuvres : elle affirme son existence tout en se détruisant de l'intérieur. La dénonciation du réel dans l'œuvre passe par une distanciation du réalisme, mais aussi par un sabotage même de la fiction.

4) Des alternatives oniriques pour une « esthétique de l'esquive »

Puisque la fiction invite les lecteurs à ne pas croire au réel décrit, elle se doit de proposer une alternative. Rejetant le réalisme, elle rejette aussi ce qui est logique et rationnel et invite à croire en des réalités alternatives, parallèles voire oniriques. Nos fictions de l'Anthropocène s'autorisent en effet à briser l'impératif de vraisemblance du roman réaliste afin d'évoquer des faits et des situations non rationnelles, extirpant alors les lecteurs de leur réalité. Dans *People of the Whale*, les événements qui ont lieu à Dark River ne sont pas tous explicables d'un point de vue rationnel et/ou scientifique²⁶⁵⁷. Si la sécheresse qui s'abat sur le village n'est pas surprenante dans le contexte de crise environnementale, la visite du Prêtre de la Pluie, et sa résolution magique du problème, ne trouve pas d'explication rationnelle. Dans le chapitre « After the rain », quand Ruth retourne dans le bateau qu'elle avait sacrifié au Prêtre de la Pluie, elle retrouve sur son oreiller la perle laissée dans la cave lors de la visite de la pieuvre à la naissance de Thomas. Cette découverte laisse supposer que le Prêtre de la Pluie est lié à l'animal, s'il n'est directement cet animal métamorphosé. De la même façon, il est dit que, quand Witka partait chasser une baleine, son épouse s'enterrait sous terre : « Même quand elle fut très âgée et voûtée, elle creusa le trou elle-même²⁶⁵⁸ ». Cette pratique, qui est associée dans le roman à une tradition native américaine ancestrale, fait basculer le récit dans le réalisme magique, ou dans l'écriture banalisée de faits exceptionnels et non rationnels.

Chez Houellebecq, ce virement vers l'illogique est lié à une vraisemblance fragile. Par exemple, lorsque l'entourage de Prophète se débarrasse des corps de Francesca et de son compagnon en les jetant par la fenêtre, personne ne semble s'inquiéter d'une possible enquête policière²⁶⁵⁹. Là où le roman pourrait aisément basculer vers le genre policier, le récit ignore plutôt les faits logiques au profit de l'histoire à raconter. Par ailleurs, les découvertes de Daniel1 sur les expériences élohimites manifestent un aspect fantastique. C'est notamment le cas lorsque Savant montre à Daniel1 « un parallélépipède de section carrée, d'un blanc

²⁶⁵⁷ Voir le chapitre 7, p. 457.

²⁶⁵⁸ « Even when she was very old and stooped, she dug the hole herself », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 20.

²⁶⁵⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 286-287.

immaculé²⁶⁶⁰ [...] ». Il s'agit d'un étrange bâtiment, une « bulle transparente²⁶⁶¹ » visant, selon Savant, à accueillir la naissance du « premier humain conçu de manière entièrement artificielle²⁶⁶² ». Quand bien même une explication rationnelle est donnée par la figure du scientifique qu'incarne Savant, ce nouvel espace inconnu, apparaît en dissonance avec le monde rationnel de Daniell, comme si le fantastique s'invitait au cœur du récit²⁶⁶³. Nos œuvres opèrent donc une sortie du rationnel. Cette distorsion du rationnel est ici à lier au récit d'anticipation qui caractérise la fiction de projection. En ce sens, elle est très différente du surnaturel évoqué chez Hogan. Cependant, l'un comme l'autre formulent la possibilité de tordre le réel et le rationnel.

Par exemple, dans *Oreille rouge*, Albert se demande à quoi peut « servir » une girafe : « Ça ne peut être qu'un porte-chapeau²⁶⁶⁴ ». Ce raisonnement paraît irrationnel, non seulement parce que la girafe, en tant qu'être vivant, n'a pas nécessairement d'utilité, mais aussi et surtout parce qu'elle ne peut en aucun cas servir de porte-chapeau. L'image nous rappelle l'éléphant avalé par un boa dans *Le Petit Prince*²⁶⁶⁵, que les adultes prennent pour un chapeau. La distorsion du réel va donc jusqu'à une déformation du rationnel et du possible dans l'écriture de Chevillard où, comme le note Olivier Bessard-Banquy, « chaque page est un défi aux lois de l'entendement²⁶⁶⁶ ». Tiphaine Samoyault, observant cette écriture, évoque un « devenir fable du récit, un glissement du possible à l'imaginaire²⁶⁶⁷ ». Certaines de nos œuvres sont susceptibles de basculer vers la fable, de délaisser le possible pour se tourner entièrement vers l'imagination, c'est-à-dire la faculté d'imaginer des alternatives au réel. Cela est particulièrement observable chez Volodine, où le récit relève le plus souvent du réalisme magique²⁶⁶⁸. Aussi les lecteurs se demandent-t-il pourquoi et comment Balbutiar, dont l'identité est obscure (est-il un homme ? un animal ?), reste longuement collé à une roche sans pouvoir se défaire de cette attache²⁶⁶⁹.

Chez Atwood, le choix de Snowman de se nommer d'après un être légendaire nous semble symboliser ce basculement du récit vers l'imaginaire. En effet, Snowman se souvient

²⁶⁶⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 242.

²⁶⁶¹ Houellebecq, *idem.*

²⁶⁶² Houellebecq, *idem.*

²⁶⁶³ En lisant ces extraits, on s'interroge encore sur la proximité avec le genre de la science-fiction. Voir le chapitre 3.

²⁶⁶⁴ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 9.

²⁶⁶⁵ Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, New York, Reynal and Hitchcock, 1943.

²⁶⁶⁶ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op.cit.*, p. 29.

²⁶⁶⁷ Tiphaine Samoyault, « Devenir bête », *op.cit.*, p. 54.

²⁶⁶⁸ Voir le chapitre 7.

²⁶⁶⁹ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 20.

des règles de langage de Crake, selon lesquelles on ne peut choisir de nom faisant référence à des entités qui n'existent pas : « Pas de licornes, pas de griffons, pas de manticores ni de basilics²⁶⁷⁰ ». Or Snowman transgresse cette restriction en choisissant son identité avec « un plaisir amer²⁶⁷¹ », comme pour enfin défier Crake. Cette démarche de provocation nous semble caractériser ces fictions de l'Anthropocène souhaitant invoquer l'imaginaire au cœur d'un réel décevant et même défailant. On peut également y voir une défiance à l'égard de la science rationnelle que représentent les personnages de Crake ou de Savant. En ce sens la littérature révèle son caractère unique et original, son pouvoir de mettre à distance la raison et de faire basculer momentanément le récit dans l'impossible.

Ce basculement se caractérise notamment par la présence en intermittence de l'absurde. Cela est notoire dans l'écriture de Chevillard qui se trouve, comme le confirme Olivier Bessard-Banquy, « à la lisière de l'absurde²⁶⁷² ». On note par exemple le décalage, dans *Sans l'orang-outan*, entre la disparition des deux primates et les conséquences catastrophiques qui en découlent. Bruno Blanckeman note à ce propos que « [l]'excès systématique de liens met en relief le défaut généralisé de sens : l'ingestion d'un gratin de chou-fleur signe la fin de la civilisation²⁶⁷³ ». L'exagération de l'effet-papillon chez Chevillard est donc symptomatique d'un « défaut généralisé de sens », d'une entorse à l'injonction du réel.

L'invocation de l'imaginaire

Le basculement vers l'imaginaire, c'est-à-dire vers l'espace symbolique qui permet la création d'images déformant le réel, est la proposition d'une alternative au réel. Comme le confirme Bruno Blanckeman, « [l]'écriture de Chevillard impose ainsi l'insolite en place de l'ordinaire, la fiction pour agent de métamorphose²⁶⁷⁴ ». La fiction permet cette « métamorphose » du réel en imaginaire, de l'ordinaire vers l'insolite. Les lecteurs doivent alors, comme l'explique Tiphaine Samoyault, « [a]ccepter un monde dont les coordonnées ne sont jamais celles du réel, dont les signes s'emboîtent ou s'inversent²⁶⁷⁵ [...] », un labyrinthe de sens.

²⁶⁷⁰ « No unicorns, no griffins, no manticores or basiliks », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 7 (VO), p. 15-16 (VF).

²⁶⁷¹ « a bitter pleasure », Atwood, *idem*.

²⁶⁷² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op.cit.*, p. 21.

²⁶⁷³ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 31.

²⁶⁷⁴ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 12.

²⁶⁷⁵ Tiphaine Samoyault, « Rendre bête », *op.cit.*, p. 56.

La fiction offre un espace-temps alternatif qui fait fi de toute vérité. C'est ce qui apparaît dans *Nos animaux préférés*, où « l'insolence post-exotique » propose d'« habiter des terres parallèles²⁶⁷⁶ ». C'est là l'intérêt de l'évacuation du réel dans nos fictions : elles proposent une alternative aux réalités difficiles de l'Anthropocène, ou la possibilité d'habiter un ailleurs qui ne serait plus un monde utopique²⁶⁷⁷ mais un *monde de l'imaginaire* qu'il reste à occuper, à s'approprier, à transformer en *oikos*. L'espace-temps dans lequel vivent, par exemple, les femmes du harem de Balbutiar se situe dans une réalité alternative : « [...] le palais des femmes était devenu un domaine de l'irréel²⁶⁷⁸ [...] ». La réalité de ces femmes se caractérise donc paradoxalement par l'absence de réalité de leur existence. Cette lecture n'a donc pas de sens, et la fiction s'en réjouit d'ailleurs, affirmant à propos de la « shagga » qu'« [e]lle contient une part de mystère indéchiffrable et, sous ses dehors anodins, elle proclame paisiblement que sa raison d'être est ailleurs : c'est une esthétique de l'esquive qui lui donne sa force poétique²⁶⁷⁹ [...] ». La formulation d'une « esthétique de l'esquive » ne se rendant pas face à l'impératif du réel, du vraisemblable et du rationnel peuvent caractériser ces œuvres font glisser un réel trop pesant et inauthentique vers des alternatives imaginaires. Plutôt que de dénoncer explicitement le réel et le rationnel (ou du moins ce que les fictions présentent comme étant réel et rationnel), les œuvres proposent une « esquive » par l'imaginaire.

Cette invocation de l'imaginaire débouche sur un monde onirique. Le rêve, en effet, apparaît à la fois comme l'un des transports et l'une des destinations de ce voyage vers l'imaginaire. Il est présent dans nos œuvres à des degrés différents. Chez Houellebecq, le rêve, qui est pour Daniel25 la « preuve de la non-unicité du réel²⁶⁸⁰ » est mentionné dès le début du roman. Dans les premières pages, qui ne sont attribuées à aucun narrateur en particulier, on lit en effet l'indication suivante : « La séquence suivante aurait pu être un rêve²⁶⁸¹ ». On peut supposer que c'est Daniel24 qui prend la parole, décrivant une séquence informatique le représentant en train de manger un yaourt. Mais cette courte indication au conditionnel passé laisse un doute : ce mystérieux espace-temps placé dans le futur pourrait-il relever du rêve ? Bien sûr, le roman ne donne pas de réponse.

²⁶⁷⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 86.

²⁶⁷⁷ Voir le chapitre 3.

²⁶⁷⁸ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 131.

²⁶⁷⁹ Volodine, *ibid.*, p. 86.

²⁶⁸⁰ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 224.

²⁶⁸¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 13.

Dans *Oreille rouge*, il est suggéré plus fortement encore, que le voyage en Afrique a été rêvé : « L'Afrique est loin derrière nous, vieille histoire. Ce n'était qu'un rêve²⁶⁸² », est-il ainsi écrit au début du roman. Une fois de plus, on y voit un avertissement quant au récit qui suit. Dès lors, les lecteurs savent qu'il est possible que le récit ne soit que celui du rêve d'un voyage en Afrique. Pour Albert, l'Afrique est d'ailleurs plus une terre mentale qu'une terre physique, c'est une « [...] création poétique, un territoire peuplé par le songe d'animaux chimériques, l'éléphant (l'éléphant !), la girafe (la girafe²⁶⁸³!) ». Les animaux sont chimériques à la fois parce qu'ils ont disparu du Mali dans le contexte de la crise environnementale, et surtout parce qu'ils ne sont que le produit d'un rêve. L'Afrique est surtout le prétexte d'une « création poétique », de la production, pour Albert comme pour Chevillard, d'un texte littéraire puisant dans l'imaginaire.

Chez Atwood aussi la possibilité du rêve comme réalité alternative est suggérée. Les personnages, notamment Snowman, oscillent ainsi entre l'éveil et le sommeil, créant deux temporalités au sein du récit. Aussi les premiers mots de la trilogie nous paraissent-ils capitaux : « Snowman se réveille avant l'aube²⁶⁸⁴ ». Le roman s'ouvrant sur le réveil du personnage, cela pourrait laisser supposer qu'à l'inverse, Snowman s'est endormi et s'éveille dans un rêve. Bien que le monde paraisse réel à Snowman (qui « aimerait tant se croire encore endormi²⁶⁸⁵ »), la possibilité que l'intrigue tout entière soit de l'ordre du rêve demeure. La dichotomie entre réel et rêve est un fil rouge de la trilogie. Ainsi, quand Snowman imagine ce que les héritiers lointains de l'humanité pourraient penser dans le futur, il imagine qu'ils ne croiront pas en sa réalité : « *Ces trucs ne sont pas réels. Ce sont des fantasmagories. Ils sont nés des rêves et, à présent que plus personne ne rêve d'eux, ils se désagrègent*²⁶⁸⁶ ».

La suggestion que le réel est un rêve, et inversement, s'incarne parfaitement dans la littérature post-exotique. La narration ne cache pas cette ambiguïté, accompagnant la description du paysage naturel d'une mise en doute sur la réalité de la scène : « Le décor était sauvage et rocaillieux, bien typique d'une *croupille maligne numéro un ou deux*, encore qu'il fût difficile d'établir si on nageait dans le cauchemar de Balbutiar ou dans le nôtre propre²⁶⁸⁷ [...] ». Si l'on ne sait pas où se trouve Balbutiar, la possibilité qu'il soit coincé

²⁶⁸² Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 15.

²⁶⁸³ Chevillard, *idem*.

²⁶⁸⁴ « Snowman wakes before dawn », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 3 (VO), p. 11 (VF).

²⁶⁸⁵ « He would so like to believe he is still asleep », Atwood, *idem*.

²⁶⁸⁶ « *These things are not real. They are phantasmagoria. They were made by dreams, and now that no one is dreaming them any longer they are crumbling away* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 222 (VO), p. 238 (VF).

²⁶⁸⁷ Volodine, *NAP, op.cit.*, p. 21.

dans un cauchemar est assumée par la voix narrative, qui confirme que le roi vit « dans l'abîme hermétique de son rêve²⁶⁸⁸ ». Balbutiar, quant à lui, paraît convaincu d'être coincé dans un espace-temps onirique : « Dans quel rêve me suis-je fourré ? s'inquiéta le roi à voix basse²⁶⁸⁹ ». La réalité est bien plus que poreuse, elle est entièrement bouleversée et paraît plus proche du cauchemar. Le rêve, dans l'ensemble de l'œuvre, est une fuite, une esquive du réel : « Quittons ce rêve !...Rêvons qu'on songe !... Fuyons vers l'en-deçà²⁶⁹⁰ ! », s'écrie le roi. L'interjection « Rêvons qu'on songe » emboîte le rêve dans le rêve, créant une nouvelle couche onirique. La narration n'hésite pas à créer, en plus du rêve, des sous-couches du rêve, multipliant les épaisseurs de mondes possibles : « Le rêve n'est plus qu'un sous-rêve, la barque de l'évasion est inaccessible et la boue l'entoure²⁶⁹¹ ». L'évocation d'un « sous-rêve » confirme la multiplication de ces épaisseurs oniriques dans le récit fictif. Balbutiar, alors qu'il rêve dans son rêve, qui est en soi un rêve, atteint encore une autre strate : « Il était à présent enfoncé dans un troisième niveau de profondeur onirique²⁶⁹² », nous indique la voix narrative. On croit voir les couches du rêve se dupliquer et s'emboîter, une fois de plus à la façon de poupées russes n'en finissant pas de dévoiler des plus petites versions d'elles-mêmes.

Ce jeu sur la réalité met à distance le réel en proposant, à la place, le rêve. Ces fictions misent donc, au moyen d'une écriture insubordonnée, sur la capacité humaine à rêver le monde, à s'adonner à « une rêverie susceptible de briser encore ça et là le réel, l'inexorable réel de la marchandise et de la guerre²⁶⁹³ ».

Les fictions de l'Anthropocène, en plus de révéler une écriture joueuse qui se distingue d'une description traditionnelle de l'environnement, se révèlent également à travers un jeu sur le mensonge. Celui-ci s'étend du récit à la narration. La voix narrative se fait entendre en dehors de ses fonctions, révélant le plus souvent un jeu de métafiction. L'écriture délivre alors au lecteur un « chèque en blanc²⁶⁹⁴ ». Pour Olivier Bessard-Banquy, le jeu de la fiction avec le roman et la réalité « [...] transparaît à tous les niveaux du texte comme pour inciter le lecteur à plus de vigilance afin de mieux déjouer les pièges de l'écriture et de l'existence²⁶⁹⁵ ». Pour

²⁶⁸⁸ Volodine, *ibid.*, p. 71.

²⁶⁸⁹ Volodine, *ibid.*, p. 20.

²⁶⁹⁰ Volodine, *ibid.*, p. 69.

²⁶⁹¹ Volodine, *ibid.*, p. 88.

²⁶⁹² Volodine, *ibid.*, p. 74.

²⁶⁹³ Volodine, *ibid.*, p. 88.

²⁶⁹⁴ Bruno Blanckeman, « L'herméneutique du fou », *op.cit.*, p. 10.

²⁶⁹⁵ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op.cit.*, p. 97.

les anthropologues Vanessa Manceron et Marie Roué, le recours à l'imaginaire est précisément le moyen de reconstituer le monde fragmenté de l'Anthropocène :

On assiste [...] à la mise en place d'un art du bricolage, pour tenter de faire tenir ensemble des polarités, des contradictions et des domaines irréconciliables de la réalité; un art de s'arranger avec la complexité du monde en l'hybridant, en le couturant et en le conceptualisant; un art de mêler intimement, sans les opposer nécessairement, des éléments du réel et des désirs d'ailleurs et d'autrement²⁶⁹⁶ »

L'imaginaire de la crise environnementale fait référence à un réel si complexe et fragmenté qu'il semble nécessaire de le « bricoler », de le re-coudre en faisant appel à une écriture de l'imaginaire. Celle-ci permet une hybridation de la représentation du réel.

La réalité de l'Anthropocène est mise au défi par une écriture qui ouvre sur d'autres possibles. C'est là la fonction principale de la littérature selon Chevillard, qui affirme que si l'écrivain doit revêtir une fonction, ce doit être précisément celle de ne pas *fonctionner* :

L'homme s'est donné des dirigeants, des directeurs, des gouvernants. L'écrivain doit continuer à dire que tout cela ne va pas de soi, que notre monde est une invention humaine, que ses règles peuvent être contestées et refuser les destins en série qui sont les nôtres parce que nous manquons d'imagination [...]. La langue est aussi prisonnière de ces conventions. Plus grave, elle en devient la propagatrice et même la principale garante. L'écrivain doit la rendre à son innocence première (ou idéale), lui restituer inlassablement ses facultés d'invention, de satire, de fantaisie, afin que nous puissions encore en faire usage pour nous frayer un chemin intelligent dans la masse opaque et stupide du réel²⁶⁹⁷.

Selon Chevillard, l'écriture, qui a tendance à véhiculer les normes de notre réalité, doit se libérer d'un tel poids et se faire créatrice, imaginative, afin de proposer des alternatives à un réel que l'excès de normes rend « stupide ». Cette interprétation d'une fonction littéraire nous paraît d'autant plus pertinente dans le contexte contemporain de la crise environnementale. Face au défaut de sens généralisé que celle-ci impose, les fictions qui naissent au cœur des problématiques de l'Anthropocène ont le pouvoir de mettre le langage à distance des discours foisonnants et immédiats sur la crise, et d'explorer d'autres possibles au moyen de l'imaginaire. La voix narrative de *Nos animaux préférés* affirme que la « shagga »

²⁶⁹⁶ Vanessa Manceron et Marie Roué, *L'Imaginaire écologique*, *op.cit.*, p. 14.

²⁶⁹⁷ Chevillard, « "L'autre personnage du livre, c'est le lecteur", *op.cit.*

« [...] “parle d’autre chose”²⁶⁹⁸ », mais il nous semble en fait qu’elle parle *autrement* des choses.

Les fictions de l’Anthropocène, en évoquant notre rapport à l’*oikos*, ne s’inscrivent donc pas dans un projet complètement mimétique ou didactique. Elles n’ont pas vocation de reprendre fidèlement l’héritage de la description des paysages et ce que ceux-ci provoquent chez les individus. Si des traces de cet héritage sont bien sûr identifiables, notamment dans l’œuvre de Hogan, on note cependant que les œuvres se caractérisent plutôt par un dépassement de celui-ci. Il s’opère par un « sabotage de la langue » qui met à distance le réel en affirmant le pouvoir de l’écriture. De ce fait, la référence à l’environnement s’en trouve non totalement rejetée mais fragmentée. Cette fragmentation est approfondie d’abord par la mise à distance du réalisme. En s’ouvrant à l’absurde et aux rêves, les fictions de l’Anthropocène rappellent que la littérature ne doit pas se concentrer uniquement sur la reproduction mimétique de la réalité contemporaine. Elle doit plutôt investir celle-ci avec les outils qu’elle maîtrise, c’est-à-dire le doute et l’interrogation, le faux et le possible. Car comme l’affirme Jean-François Chassay, « [...] la fiction ne s’oppose pas au réel, mais lui donne, à travers le langage, un pouvoir d’étrangeté qui nous échappe souvent dans la trivialité de nos nécessités quotidiennes²⁶⁹⁹ ». C’est cette étrangeté du réel que souligne l’écriture des fictions de l’Anthropocène, proposant à la fois de la mettre à distance et de l’incarner, de la rendre plus vive en l’habitant véritablement au moyen de l’imaginaire. Nous voyons là la spécificité de la littérature appliquée à la pensée environnementale, ou la manifestation d’une possible écologie littéraire.

²⁶⁹⁸ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 86.

²⁶⁹⁹ Jean-François Chassay, *Si la science m’était contée ; Des savants en littérature*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2009, p. 295.

Chapitre 10

Histoire(s) de... Habiter le monde en le racontant

« It is a story *about* stories and the power they hold. It is a story about how stories can change people, even change worlds²⁷⁰⁰ »

L'émancipation de l'écriture, parce qu'elle met à distance tout sujet pour insister sur le pouvoir du langage en même temps qu'elle dénonce le réel, pourrait signifier un abandon de la question environnementale. Ce n'est pourtant pas le cas, car cette grande liberté d'écriture n'empêche pas la construction, au sein de la fiction, d'une structure diégétique efficace : les fictions de l'Anthropocène savent raconter des histoires, elles savent embarquer les lecteurs dans des intrigues, des légendes et des récits qui les extraient certes de leur réalité mais qui n'évoquent pas moins leurs propres origines et les problématiques écologiques de leur existence dans le monde. La puissance des histoires, dans ces œuvres, nous semble être la clé qui ouvre sur le sens de notre présence et notre survie dans ce monde.

Les histoires sont d'ailleurs au cœur de l'imaginaire environnemental selon Lawrence Buell qui remarque notamment que *Silent Spring* a été plus influente que deux œuvres datant de la même époque et portant sur le même sujet (*Our Synthetic Environment* de Murray Bookchin²⁷⁰¹ et *Pesticides and the Living Landscape* de Robert Rudd²⁷⁰²). Selon lui, le succès supérieur de l'œuvre de Rachel Carson peut être précisément expliqué par « [...] son talent bien plus important pour raconter des histoires et des images inoubliables²⁷⁰³ [...] ». C'est précisément parce qu'elle se situe à la lisière de la littérature de fiction que l'œuvre de Rachel Carson résonne chez les lecteurs.

²⁷⁰⁰ « C'est une histoire sur les histoires et sur le pouvoir qu'elles recèlent. C'est une histoire sur comment les histoires peuvent changer les gens, et même changer les mondes », Barbara Bennett, *Scheherazade's Daughters: the Power of Storytelling in Ecofeminist Change*, New York, Peter Lang, 2012, p. 2. Notre traduction.

²⁷⁰¹ Lewis Herber (pseudonyme de Murray Bookchin), *Our Synthetic Environment*, New-York, Knopf, 1962.

²⁷⁰² Robert Rudd, *Pesticides And The Living Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press. 1964.

²⁷⁰³ « [...] in her far better eye for the telling story and the unforgettable images », Lawrence Buell, « Literature as Environmental Thought Experiment », *op.cit.*, p. 22. Notre traduction.

Il est donc question d'interroger, dans les fictions de l'Anthropocène, cette capacité à raconter des histoires sur le monde. Chevillard formule à ce sujet une question pertinente : « Les histoires (la littérature) ont-elles pour but de défaire l'Histoire, ou de la refaire²⁷⁰⁴ ? ». Il est en effet intéressant d'interroger ces histoires afin de comprendre comment elles parlent d'une Histoire de l'humanité, soit en la détruisant, soit en la reconstruisant. Nous nous intéressons pour ce faire aux deux niveaux auxquelles se développent les histoires : ce sont à la fois l'intrigue de la fiction et les histoires dans l'histoire qui nous intéressent. Car la reconstruction de notre réalité, toute fragmentée soit-elle, et celle de notre rapport au monde, sont permises au moyen des histoires, dans la mesure où l'acte de raconter permet de renouer entre elles les générations et de recréer un sens de la transmission. Hériter des histoires, en fait, signifie hériter de la poésie permettant de réenchanter le monde.

I. Les histoires dans l'histoire : de l'*homo litteratus*

1) Abondance des métarécits

L'ensemble des fictions de l'Anthropocène qui nous intéressent montrent une propension à inclure des histoires dans l'histoire. Cette insertion s'opère par la présence systématique de personnages prenant le rôle de conteur ou de narrateur. Ils sont les gardiens des histoires, qui conservent la trace orale ou écrite des événements. Dans *La Possibilité d'une île*, l'intrigue tout entière est prise en charge par des personnages en position de narrateur. L'unique fonction des néo-humains est en effet de conserver et de commenter le récit de Daniel1. Leur récit constitue donc en soi un métarécit. Daniel24 recense d'ailleurs les récits de vie, qui sont au nombre de 6174²⁷⁰⁵. Le récit de Daniel1 devient lui aussi, en quelque sorte, un métarécit quand les lecteurs apprennent qu'il s'agit du récit écrit de sa propre vie. Cette révélation apparaît tardivement, alors que Daniel1 atteint un âge avancé. Son récit écrit rattrape peu à peu le temps de l'écriture : « Peu à peu, le temps de la narration rejoint le temps de ma vie effective²⁷⁰⁶ ». Il devient donc, lui aussi, un commentaire sur l'existence de Daniel1 qui, elle, constitue l'intrigue principale du roman.

²⁷⁰⁴ Blanche Cerquiglini, « Éric Chevillard. "La littérature commence avec le refus de se plier aux faits" », *op.cit.*, p. 309.

²⁷⁰⁵ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 91.

²⁷⁰⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 418.

De la même façon, le narrateur de *Sans l'orang outan* se positionne comme étant en charge de relater une histoire. Il mentionne notamment « ce scrupule de greffier qui donne tant de valeur à [s]on témoignage dès que viendra [s]on tour d'être mis en pièces et dévoré²⁷⁰⁷ ». Le terme de « greffier », qui est emprunté au domaine juridique et dont la racine étymologique évoque l'acte d'écrire, souligne le souci de relater des faits avec grand scrupule. Ce récit a donc valeur de témoignage. Dans *Oreille rouge*, Albert Moindre est également en position de témoin puisqu'il se rend au Mali pour écrire à son sujet. Son entreprise entière est justifiée par le projet d'écrire sur l'Afrique. Chez Hogan, de nombreux personnages, souvent méconnus du lecteur, prennent la parole pour partager des histoires. Il est également indiqué que Thomas revêt la fonction de conteur d'histoires puisqu'il recueille celles-ci comme « un récipient d'histoire, de douleur, de convictions, de croyances, de mémoire, de pêchés et de courage²⁷⁰⁸ ». Chez Atwood, les métarécits sont justifiés par la présence des ingénus Enfants de Crake, à qui il faut expliquer le monde dans lequel ils sont récemment apparus. C'est d'abord Snowman qui est en charge de cette tâche, puis Toby, puis Barbe-Noire, qui est un des leurs. Zeb ironise d'ailleurs sur la fonction de Toby : « Bon, c'est pas tout ça, il faut que tu fasses ton boulot de Raconteuse d'Histoires²⁷⁰⁹ ». Enfin, dans *Nos animaux préférés*, l'une des seules survivantes de l'espèce humaine, Tatiana « inscri[t] sur un registre les événements importants²⁷¹⁰ ». Elle est donc à la fois personnage et commentatrice du réel. Aussi les personnages sont-ils systématiquement, au cœur de la fiction, responsables d'une narration, comme si cet acte était inévitable et nécessaire.

Or c'est bien une nécessité de raconter qui justifie l'omniprésence des métarécits. Dans *People of the Whale*, les histoires apparaissent comme inhérentes à l'homme. Alors que Thomas commence à se souvenir progressivement des histoires qui constituent le folklore de sa tribu, il pense à quel point celles-ci sont ancrées en lui : « Toutes les histoires vivent dans nos corps, pense-t-il. Chacune d'entre elle²⁷¹¹ ». Par ailleurs, elles ne concernent pas uniquement le passé : « Pourquoi les histoires et la vérité devraient-elles exister seulement dans le passé²⁷¹² ? », se demande ainsi Ruth alors qu'elle s'interroge sur l'existence du Prêtre de la Pluie. Cette question permet d'affirmer la nécessité de raconter aussi des histoires dans

²⁷⁰⁷ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 122.

²⁷⁰⁸ « Thomas who is a container of history, pain, convictions, beliefs, memory, sins, and courage », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 180.

²⁷⁰⁹ « So, here we are. Do your stuff, Story Lady », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 228 (VO), p. 333 (VF).

²⁷¹⁰ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 142.

²⁷¹¹ « All the stories live in our bodies, he thinks. Every last one », Hogan, *op.cit.*, p. 116.

²⁷¹² Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 130.

le présent, et de ne pas laisser au temps passé cette pratique vitale. D'ailleurs, la pratique consistant à faire parler les histoires qui vivent en nous est présentée chez Hogan comme une offrande. Lorsqu'il est au Vietnam, Thomas apprend en effet que l'acte de raconter traduit une bienveillance envers le destinataire : « Un homme lut une histoire. Cela était un présent, avait-on dit aux soldats. [...] C'était l'histoire des papillons qui avaient vécu dans les forêts²⁷¹³ ». Les autochtones font cadeau aux soldats américains de récits issus de leur folklore. Par ailleurs, les histoires ne sont pas sans lien avec le monde naturel. Elles sont ainsi comparées aux éléments naturels : « Comme l'eau, la terre, l'univers, une histoire est toujours en train de se dérouler. Elle déborde et jaillit. Elle accouche de nouveaux mondes. Elle est ronde comme notre planète et fluide comme les mots du premier peuple venu de l'océan ou des grottes ou du ciel²⁷¹⁴ ». L'histoire présente donc un comportement naturel d'éparpillement, de développement (elle « se déroule », « déborde », « jaillit »). Elle s'autonomise comme une entité vivante composant le monde au même titre que le ciel ou l'eau. Comme ces éléments, elle existe par elle-même et pour elle-même, elle n'est donc pas dépendante des hommes. L'omniprésence et l'omnipotence des histoires expliquent l'importance des métarécits chez Hogan, qui sont presque des manifestations naturelles du monde existant.

Dans la trilogie d'Atwood, les histoires sont aussi nécessaires qu'abondantes car les Enfants de Crake, à la manière du Petit Prince, éprouvent le besoin presque vital d'en écouter. Dans le premier *opus*, ils échangent avec Snowman des histoires contre un poisson, malgré leur dégoût absolu pour la créature morte²⁷¹⁵. Ce sacrifice important, puisque les Enfants de Crake répudient tout acte écocide, montre à quel point ils chérissent les histoires de Snowman : « “Snowman, s'il te plaît, raconte-nous des choses sur Crake”. Une histoire, voilà ce qu'ils veulent en échange de tout poisson attrapé²⁷¹⁶ ». Plus tard, quand Toby prend la relève, les Enfants de Crake montrent la même appétence : « Quand Toby est enfin parvenue au bout de l'histoire, ils veulent qu'elle recommence, et encore. Ils lui soufflent les mots, ils l'interrompent, ils bouchent les trous qu'elle a laissés²⁷¹⁷ ». Le désir d'entendre des histoires est donc surtout lié à la pratique elle-même plutôt qu'au contenu de l'histoire, que les Enfants

²⁷¹³ « One man read a story. To do so was a gift, the soldiers were told. [...] It was the story of the butterflies that had lived in the forests », Hogan, *ibid.*, p. 183.

²⁷¹⁴ « Like the water, the earth, the universe, a story is forever unfolding. It floods and erupts. It births new worlds. It is circular as our planet and fluid as the words of the first people who came out from the ocean or out of the cave or down from the sky », Hogan, *ibid.*, p. 288.

²⁷¹⁵ Atwood, *OC, op.cit.*, p. 102 (VO), p. 114 (VF).

²⁷¹⁶ « “Snowman, tell us please about the deeds of Crake.” A story is what they want, in exchange for every slaughtered fish », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 102 (VO), p. 114 (VF).

²⁷¹⁷ « Once Toby had made her way through the story, they urge her to tell it again, then again. They prompt, they interrupt, they fill in the parts, she's missed », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 45 (VO), p. 74 (VF).

de Crake connaissent bien : « Ils la connaissent déjà, mais ce qui est important, apparemment, c'est que Toby la raconte²⁷¹⁸ ». Les Enfants de Crake ne se lassent pas d'écouter leurs orateurs.

L'importance de raconter des histoires justifie aussi de mettre en place une situation d'énonciation. Celle-ci imite parfois le modèle canonique des *Mille et une nuits*, et plus particulièrement la routine imposée par Shéhérazade au Sultan pour raconter de façon parcimonieuse des histoires vivement désirées. Dans *Oreille rouge*, Toka apparaît comme la figure réincarnée de Shéhérazade. Face à l'excitation d'Albert de rencontrer des hippopotames, Toka – qui est conscient que l'existence des pachydermes au Mali n'est désormais plus qu'une fiction – retarde et repousse sans arrêt cette rencontre impossible : « Oh ! nous ne les verrons certainement pas aujourd'hui. C'était une première approche. La nuit vient. Retournons. Je vous y conduirai un autre jour²⁷¹⁹ ». Il sait que si le récit constamment réitéré de l'existence de l'hippopotame devait être interrompu, la colère d'Albert Moindre serait grande. Cela évoque l'avidité du roi pour les histoires dans *Nos animaux préférés*. À vrai dire, la situation d'énonciation des contes dans *Les Mille et une nuits* y est parfaitement reproduite : Balbutiar invite Minesse dans sa chambre le soir, mais leur échange sexuel est remplacé par l'énonciation d'histoires : « Amuse-moi avec une jolie légende de ton terroir, sère Minesse²⁷²⁰ », demande ainsi le roi. Dans la trilogie d'Atwood, on pense à l'attente de Toby entre les nuits où elle retrouve son amant Zeb. Car la présence de Zeb ne signifie pas seulement des retrouvailles charnelles : elle marque aussi la reprise du récit analeptique sur sa vie. Aussi Toby se languit-elle de ces moments de narration : « Elle est impatiente que le soir arrive. Elle voudrait sauter la journée qui vient et plonger directement dans la nuit comme dans un étang, un étang où la lune se reflèterait. Elle a hâte de pouvoir nager dans la lumière liquide de la lune²⁷²¹ ». Dans la version originale, l'anaphore de « she longs » en début de phrase montre à quel point Toby s'impatiente, à quel point l'attente jusqu'au soir lui est pénible, tout comme elle l'est pour le Sultan dans *Les Mille et une nuits*. Par ailleurs, le temps nocturne, qui est consacré à l'amour et aux histoires, est comparé, comme chez Hogan, à un élément naturel, un « étang où la lune se reflèterait ». Dès lors le soir apparaît comme un étang de « lumière liquide », ou un espace-temps où le rapport à

²⁷¹⁸ « They already know the story, but the important thing seems to be that Toby must tell it », Atwood, *idem*.

²⁷¹⁹ Chevillard, *OR*, *op.cit.*, p. 51.

²⁷²⁰ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 117.

²⁷²¹ « She longs for tonight. She longs to skip the day that's just begun and plunge headlong into the night as if into a pool ; a pool with the moon reflected on it. She longs to swim in liquid moonlight. », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 136 (VO), p. 200 (VF).

l'*oikos* serait momentanément réparé puisque l'harmonie avec les éléments naturels est totale. La fiction, en imitant le modèle canonique des *Mille et une Nuits*²⁷²², permet de révéler le grand pouvoir du métarécit.

Par ailleurs, l'installation de la situation d'énonciation à l'intérieur de la fiction donne lieu à des réflexions explicites sur le procédé même de narration. Dans la trilogie d'Atwood, Snowman prend à cœur le rôle de conteur dont il a hérité malgré lui. Cette fonction génère chez lui des réflexions sur l'élaboration du récit, créant une mise en abyme du processus de fictionnalisation. Aussi essaie-t-il de s'imposer une méthodologie pour raconter ses histoires : « Il lui avait fallu penser à quelque chose. Racontez votre histoire sans détours, respectez une trame simple, n'hésitez pas : tels étaient les conseils avisés que les avocats donnaient aux criminels sur le banc des accusés²⁷²³ ». Les voix du passé qui s'agitent dans l'esprit malade de Snowman lui permettent de se souvenir des éléments importants de l'art de raconter une histoire pour être cru. Petit à petit, Snowman embrasse sa nouvelle carrière de conteur d'histoires : « Il étoffera cette fable plus tard. Éventuellement, il dotera Crake d'une paire de cornes et d'ailes de feu, et il lui attribuera une queue pour faire bonne mesure²⁷²⁴ ». La rigueur du fabulateur affichée par Snowman témoigne même souvent du regret de ne pas pouvoir faire mieux, mais aussi celui de raconter des histoires fictives assez mal ficelées : « [...] il n'aurait pas dû leur raconter des bobards aussi affriolants au début. Par sa faute, ils prennent Crake pour le Père Noël²⁷²⁵ ». Quand la fiction va trop loin, il s'en veut : « [i]l se sent un peu moche d'avoir refilé aux Crakers les imbécilités de Morgana en guise de cosmogonie²⁷²⁶ ». Il admet même, plus tard, avoir commis une « erreur narrative » (« a narrative mistake²⁷²⁷ ») en inventant un mythe où Crake se transforme en plante. Aussi Snowman est-il tout à fait conscient de son important rôle de conteur et de fabulateur. Ses pensées sur l'élaboration de son récit participent de la mise en abyme inhérente au métarécit. Quand Toby hérite de la fonction de conteur, elle se soucie à son tour de sa responsabilité : « [...] elle est aussi obligée d'inventer tant de choses...Elle n'aime pas dire des mensonges, pas délibérément, pas des

²⁷²² *Les Mille et une nuits I, II et III*, traduction par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

²⁷²³ « Get your story straight, keep it simple, don't falter : this used to be the expert advice given by lawyers to criminals in the dock », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 96 (VO), p. 108 (VF).

²⁷²⁴ « He'll add to this fable later. Maybe he'll endow Crake with horns, and wings of fire, and allow him a tail for good measure », Atwood, *ibid.*, p. 104 (VO), p. 117 (VF).

²⁷²⁵ « [...] he shouldn't have told them such exciting lies at the beginning. He'd made Crake sound like Santa Claus », Atwood, *ibid.*, p. 160 (VO), p. 174 (VF).

²⁷²⁶ He feels a little paltry for having pawned Morgana's drivel off on the Crakers as cosmogony. But it seems to make them happy enough. », Atwood, *ibid.*, p. 168 (VO), p. 183 (VF).

²⁷²⁷ Atwood, *ibid.*, p. 362 (VO), p. 380 (VF).

vrais mensonges, mais elle frôle des coins de la réalité, plus sombres et plus emmêlés²⁷²⁸ ». Le souci de Toby de ne pas mentir tout en élaborant une cosmogonie satisfaisante la préoccupe et montre le « scrupule de greffier » évoqué par Albert Moindre.

De la même façon, le métarécit s'accompagne de commentaires sur son élaboration dans *La Possibilité d'une île*. Ceux-ci s'opèrent à la fois dans le récit de Daniel1 et dans celui de ses clones. Daniel1, d'abord, commente l'écriture de ses sketches humoristiques en soulignant l'âpreté de l'exercice : « [...] j'étais conscient de la difficulté qu'il y a à aligner des mots, à les organiser en phrases, sans que l'ensemble s'effondre dans l'incohérence ou s'enlise dans l'ennui²⁷²⁹ ». Or cette difficulté de l'élaboration du récit est confirmée par les néo-humains qui témoignent, dans leur récit même, des obstacles rencontrés lors de l'exercice de reprise et de commentaire du récit premier de Daniel1. Daniel24, par exemple, explique que les néo-humains ne sont pas autorisés à abrégé les récits de vie « quels que soient la répugnance ou l'ennui que leur contenu [leur] inspire²⁷³⁰ ». Pourtant il décide de déroger à la règle et de couper le passage où Daniel1 évoque l'impuissance masculine comme un trouble psychologique²⁷³¹. Cette censure révèle le caractère éditorial des commentaires de Daniel24, qui s'impose en chef d'orchestre autoritaire des histoires racontées par Daniel1. Lors d'une très courte intervention, Daniel25 commente un peu plus tard le récit de Daniel1²⁷³². Ce court commentaire, qui croise le récit de Daniel1 avec celui de Vincent1, prend des airs de note de bas de page par l'éditeur. Les néo-humains affirment clairement la fonction principale de leur existence, qui est de commenter le récit donné par Daniel1. La situation d'énonciation qui encadre les métarécits n'est donc aucunement cachée. Au contraire, elle est mise en avant, installant immédiatement la mise en abyme des histoires dans l'histoire.

L'homo literatus ou la nécessité des histoires

Cette multiplication des récits dans l'histoire principale semble traduire la nécessité, pour la littérature contemporaine, de raconter et de se raconter, comme si cela pouvait participer d'un rétablissement de notre rapport à l'*oikos*, d'un rattachement à ce qui a été détaché, perdu, fragmenté. Dans *MaddAddam*, Toby se souvient que Pilar, la vieille

²⁷²⁸ « [...] there's so much she needs to invent. She doesn't like to tell lies, not deliberately, not lies as such, but she skirts the darker and more tangled corners of reality », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 105 (VO), p. 155 (VF).

²⁷²⁹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 185.

²⁷³⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 102.

²⁷³¹ Houellebecq, *idem*. Voir le chapitre 7, p. 416.

²⁷³² Houellebecq, *ibid.*, p. 310.

apicultrice qui vivait en harmonie avec les abeilles, lui a enseigné l'importance des histoires : « Les gens ont besoin d'histoires comme ça, avait dit un jour Pilar, parce que même s'il fait très sombre, une obscurité qui contient des voix vaut mieux qu'un vide silencieux²⁷³³ ». Le fait de raconter des histoires consiste, pour Pilar, à faire survivre la voix humaine dans le chaos. Dès lors, il semble nécessaire pour la vieille femme de ne pas sombrer dans le silence, qui correspond, selon sa métaphore, à une disparition de la lumière. Atwood développe elle-même cette métaphore en expliquant qu'il est nécessaire d'inventer et de raconter des histoires dans le contexte sociopolitique contemporain : « Sa réponse est claire et convaincante : La planète est en train de changer. Nous avons besoin de créativité, d'ambition, et d'histoires percutantes pour comprendre comment nous pouvons changer avec elle²⁷³⁴ ».

Cette conviction que les histoires permettent à l'homme non pas de changer le monde mais de changer *avec lui* justifie la multiplication des métarécits dans les fictions de l'Anthropocène. Raphaël Liogier explique par ailleurs que si les différences entre l'homme et l'animal sont réduites (on ne peut désormais plus affirmer que les humains sont les seuls à maîtriser un mode de communication ni des outils), la différence essentielle est précisément que « l'homme est [...] celui qui éprouve l'étrange mais irrépressible besoin de se définir lui-même²⁷³⁵ ». Nous nous caractériserions donc surtout par notre « [...] désir humain fondamental d'autodéfinition²⁷³⁶ [...] ». En ce sens, notre besoin de nous raconter, et de raconter des histoires qui – de près ou de loin – nous parlent de nous, serait la marque de notre appartenance à l'espèce humaine.

Par ailleurs, il semble que cette définition très précise de l'homme puisse trouver un écho hors du champ des sciences humaines et notamment dans celui de la biologie. On pense au darwinisme littéraire²⁷³⁷, qui consiste précisément à croiser les études littéraires et les études sur l'évolution afin d'envisager la littérature comme un aspect évolutif de l'espèce humaine. Dans *Evolution And Literary Theory*²⁷³⁸, Joseph Carroll définit le darwinisme littéraire au moyen d'un syllogisme : « Dans cette étude, je défends l'idée que la connaissance

²⁷³³ « People need such stories, Pilar said once, because however dark, a darkness with voices in it is better than a silent void », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 154 (VO), p. 227 (VF).

²⁷³⁴ « Her response is clear and compelling: The planet is changing. We need creativity, ambition, and some powerful new stories to understand how we can change with it », Ed Finn, « An Interview with Margaret Atwood », *op.cit.*

²⁷³⁵ Raphaël Liogier, « La vie rêvée de l'homme », *La Pensée de midi*, n° 30, volume 1, 2010, p. 18-27, p. 19.

²⁷³⁶ Raphaël Liogier, *ibid.*, p. 20.

²⁷³⁷ Voir le chapitre 6.

²⁷³⁸ Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia, University of Missouri Press, 1995.

est un phénomène biologique, que la littérature est une forme de connaissance, et que la littérature est de ce fait elle-même un phénomène biologique²⁷³⁹ ». Pour ce faire, il propose de « [...] créer un système critique qui intègre la théorie de l'évolution classique et contemporaine et les concepts critiques de la théorie littéraire traditionnelle²⁷⁴⁰ ». Cette approche fondamentalement interdisciplinaire rappelle l'essai de Brian Boyd, si visiblement intitulé en référence à Darwin, *On the Origins of Stories*²⁷⁴¹, qui affirme le besoin évolutionnaire éprouvé par l'espèce humaine de raconter des histoires. Comme le résume Stéphanie Posthumus, la théorie de Brian Boyd

[...] s'appuie sur des thèses darwinistes pour développer l'argument que l'acte de raconter des histoires joue un rôle important dans l'évolution de l'espèce humaine. Plutôt que d'être défini par le langage, les rites sociaux, les habitudes culturelles et religieuses, nous nous définissons en tant qu'être humain de par notre capacité à dire et raconter des histoires²⁷⁴².

Dans cette approche croisant la discipline littéraire avec l'évolution, le fait de raconter des histoires apparaît comme une réponse à un besoin biologique. Dans *L'Unité du savoir*²⁷⁴³, le biologiste Edward Osborne Wilson, le fondateur de la sociobiologie, définit la « consilience » comme étant la fusion d'approches épistémologiques *a priori* impossibles à croiser (notamment les sciences humaines avec les sciences dites « exactes »). C'est par cette fusion que la théorie du darwinisme littéraire devient possible. Selon Stéphanie Posthumus, le roman de Houellebecq permet de « tester les hypothèses du darwinisme littéraire²⁷⁴⁴ », précisément au moyen de la multiplication des histoires :

²⁷³⁹ « In this study, I argue for the view that knowledge is a biological phenomenon, that literature is a form of knowledge, and that literature is thus itself a biological phenomenon », Joseph Carroll, *ibid.*, p. 1. Notre traduction.

²⁷⁴⁰ « In support of these large general arguments, I construct a critical system that integrates evolutionary theory, both classical and contemporary, with critical concepts from traditional literary theory », Joseph Carroll, *idem*.

²⁷⁴¹ Brian Boyd, *On the Origin of Species, Evolution, Cognition and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

²⁷⁴² Stéphanie Posthumus, « Les enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq : du darwinisme au post-humanisme », *op.cit.*, p. 375.

²⁷⁴³ Edward Osborne Wilson, *L'unité du savoir: de la biologie à l'art, une même connaissance* [*Consilience : The Unity of Knowledge*, 1998], traduction par Constant Winter, Paris, Robert Laffont, 2000.

²⁷⁴⁴ Stéphanie Posthumus, « Portraits de l'*homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 72.

[...] dans un monde post-humain où il n'y aura plus d'êtres humains, continuera-t-on à raconter des histoires ? Dans un monde de clones, aura-t-on encore besoin de la littérature ? Si l'acte de raconter des histoires est un caractère adaptatif qui a permis à l'espèce humaine d'évoluer sur le plan social, que se passera-t-il lorsqu'on ne vivra plus en société mais en espace clos et isolé ? C'est à de telles questions que le roman de Houellebecq offre des réponses variées, voire contradictoires, qui n'en sont pas moins pertinentes pour les thèses du darwinisme littéraire²⁷⁴⁵.

Aussi le roman de Houellebecq permet-il, en imaginant une sortie de notre société contemporaine et l'avènement du monde des néo-humains, de mettre à l'épreuve notre capacité et notre besoin de raconter des histoires. Cette mise à l'épreuve est liée à la théorie du darwinisme littéraire en ce qu'elle imagine l'évolution future de l'humain. Analysant le caractère nécessaire des histoires chez les néo-humains, Stéphanie Posthumus rappelle la définition de l'homme comme « *homo fictus* » ou « storytelling animal » par le darwinisme littéraire, pour ensuite évoquer celle de « l'*homo litteratus*²⁷⁴⁶ », c'est-à-dire d'une espèce se caractérisant précisément par son goût et son besoin de littérature.

L'hypothèse du darwinisme littéraire nous intéresse dans la mesure où elle fait de l'acte de raconter des histoires une nécessité pour la survie humaine. Cela est vrai dans les œuvres, où les personnages imaginent de nombreuses histoires, mais cela est également pertinent au niveau des auteurs qui racontent, eux aussi, une histoire aux lecteurs. Il nous semble là que la notion d'engagement, que nous avons précédemment interrogée²⁷⁴⁷, revient sous une autre forme : s'il ne s'agit pas, pour les auteurs, d'affirmer un point de vue politique ou idéologique à travers la fiction, mais plutôt d'asseoir – précisément au moyen des histoires – l'importance d'envisager des alternatives, réelles ou imaginées. Cette nécessité absolue – qu'elle soit biologique ou non – s'affirme à travers la multiplication notoire des métarécits qui révèle l'importance de raconter, d'inventer, d'imaginer. Comme l'affirme Hogan, « [...] nous avons toujours le pouvoir de parler, le pouvoir de nos histoires²⁷⁴⁸ ». Or ce pouvoir renferme la possibilité de rétablir le lien entre l'homme et son *oikos* au moyen des récits fictifs.

²⁷⁴⁵ Stéphanie Posthumus, *idem*.

²⁷⁴⁶ Stéphanie Posthumus, *ibid.*, p. 84.

²⁷⁴⁷ Voir le chapitre 8.

²⁷⁴⁸ « Yet we do have the power of our talking, our stories », Hogan, *The Woman Who Watches Over The World*, *op.cit.*, p. 16.

2) Enraciner par le récit

Les histoires qui se multiplient dans les fictions de l'Anthropocène ont pour fonction de refléter l'importance de raconter et d'imaginer. Or, ce qui est imaginé, la plupart du temps, est de l'ordre de l'origine, du commencement du monde. Ce récit des racines nous apparaît précisément comme une tentative d'*enraciner* de nouveau l'homme dans son *oikos*. Dans *The Power of Myth*, Joseph Campbell confirme le caractère vital des histoires, et plus particulièrement du mythe, affirmant que « [...] ce que les êtres humains ont en commun est révélé par les mythes. Les mythes sont les histoires de notre quête de la vérité et de sens à travers les âges²⁷⁴⁹ ». Par ailleurs, ces histoires, qu'elles consistent de véritables mythes, des contes ou des légendes, abandonnent le réalisme au profit d'un imaginaire foisonnant. L'appel au merveilleux dans ces œuvres illustre également le rejet du réalisme observé précédemment, comme si le meilleur moyen de revenir à l'*oikos* était de mettre à distance le réel et l'histoire factuelle des hommes afin d'imaginer une autre histoire, ou plutôt une multitude d'autres histoires pour un monde en danger.

Bien souvent dans nos œuvres, les histoires sont le moyen d'expliquer l'apparition de l'espèce humaine dans le monde. Pour Hogan, raconter des histoires est une pratique ancestrale qui nous lie à nos origines :

Une histoire racontée est plus vaste qu'une non racontée, non dite. Dans presque tous les récits de la création, les mots ou les chansons portent sur la façon dont le monde a été créé, comment les animaux sont nés par les chants. Pourquoi cela devrait être différent pour les vies humaines ? Nous sommes, comme l'a dit l'écrivain Kiowa N. Scott Momaday, constitués de mots²⁷⁵⁰.

Dans la tradition native américaine, les mots nous habitent et nous constituent, ils sont donc nécessaires à la formulation de ce que nous sommes.

Mais cela dépasse une conception exclusivement native américaine puisqu'on note dans la trilogie d'Atwood la grande importance des cosmogonies. Les histoires que Snowman, puis Toby, racontent aux Enfants de Crake concernent toutes la création du monde. Face à un

²⁷⁴⁹ « [...] what human beings have in common is revealed in myths. Myths are stories of our search through the ages of truth, for meaning, for significance », Joseph Campbell, *The Power of Myth*, New-York, Doubleday, 1988, p. 4. Notre traduction.

²⁷⁵⁰ « A spoken story is larger than one unheard, unsaid. In nearly all creation accounts, words or songs are how the world was created, the animals sung into existence. Why should it be different for human lives ? We are, as Kiowa writer N. Scott Momaday said, made of words », Hogan, *The Woman Who Watches Over The World*, op.cit., p. 21.

public aussi curieux qu'ignorant, Snowman se retrouve en orateur responsable de justifier son existence sur Terre. Pour cela, il a recours à un récit mythologique. Dans celui-ci, les enfants de Crake sont nés du corail sur la plage quand ceux d'Oryx (les animaux) sont nés d'un œuf qu'elle a pondue. En vérité, Oryx a pondue deux œufs : un pour les mots, et un pour les animaux. Mais les animaux ont mangé tous les mots, ce qui explique pourquoi ils ne parlent pas²⁷⁵¹. Ce récit permet à Snowman d'expliquer à la fois la naissance énigmatique des Enfants de Crake (qui sont le résultat d'expériences scientifiques) et leur différence avec les animaux. Par ailleurs, on note l'aspect mythologique du récit, non seulement parce qu'il fait appel à des éléments canoniques des mythes gréco-romains (l'œuf et le corail) mais aussi et surtout parce qu'il crée une cosmogonie, c'est-à-dire qu'il formule le récit de la genèse, des débuts. Il devient une référence pour les Enfants de Crake qui sont véritablement préoccupés par leurs origines. Dans le récit imaginé par Snowman, Crake, présenté comme un dieu, élimine le Chaos au moyen du « Grand Vide » (« the Great Emptiness²⁷⁵² »). Il finit métamorphosé en plante²⁷⁵³, ce que les Enfants de Crake ne comprennent pas puisqu'ils se nourrissent eux-mêmes de plantes. Ce récit emprunte évidemment à l'imaginaire des transformations des dieux en éléments naturels illustrées par les canoniques *Métamorphoses* d'Ovide²⁷⁵⁴. Quand Toby prend la relève du récit, la cosmogonie des Enfants de Crake est ébranlée par l'incohérence entre les deux récits. Elle doit notamment inventer un récit pour justifier l'utilisation par Snowman du terme vulgaire « Fuck » qu'elle transforme, au moyen du mythe, en personnage allié de Crake : « “Quand quelque chose ne va pas, Snowman-le-Jimmy l'appelle pour venir l'aider.” Ce qui est vrai, en un sens²⁷⁵⁵ ». Aussi le récit des origines des Enfants de Crake est-il modifié en permanence par des personnages non experts.

Snowman est par ailleurs conscient de faire partie de ce récit des origines : « Il deviendra un second rôle dans leur mythologie pour ce qu'elle vaut – une sorte de demiurge auxiliaire²⁷⁵⁶ ». Par ses récits, il élabore une véritable mythopoétique qui permet de justifier, aux yeux candides des Enfants de Crake, l'existence de toute chose appartenant au monde humain désormais révolu. Par exemple, Snowman doit expliquer la présence et l'utilité de sa casquette aux Enfants de Crake, qui n'ont pas été programmés pour comprendre l'apparente

²⁷⁵¹ Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 96 (VO), p. 108 (VF).

²⁷⁵² Atwood, *ibid.*, p. 103 (VO), p. 115 (VF).

²⁷⁵³ Atwood, *ibid.*, p. 362 (VO), p. 380 (VF).

²⁷⁵⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, GF Flammarion, 1966. Voir aussi le chapitre 4, p.251.

²⁷⁵⁵ « “When something goes wrong, Snowman-the-Jimmy calls on him for help.” Which is true, in a way », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 145 (VO), p. 217 (VF).

²⁷⁵⁶ « He'll become a secondary player in their mythology, such as it is – a sort of backup demiurge », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 224 (VO), p. 240 (VF).

superficialité des vêtements et autres accessoires : « Cette casquette leur plaît bien mais ils ne comprennent pas qu'il ait besoin d'un artifice de ce genre – une chevelure amovible qui n'en est pas une – et il n'a pas encore inventé d'histoire là-dessus²⁷⁵⁷ ». Dans le chapitre « Toast », Snowman est désarçonné par les multiples questions des Enfants de Crake concernant les divers détails de la vie humaine. Dans son essai *Sheherazade's Daughters*, Barbara Bennett observe que cette curiosité pour les objets et les actions de Snowman permet justement de glisser vers des récits bien plus essentiels :

Très vite, toutefois, les Enfants désirent entendre des histoires plus significatives : ils soufflent [à Snowman] “Au commencement” afin qu'il explique comment ils sont venus au monde. Finalement, Snowman crée une mythologie complète avec le dieu Crake et la déesse Oryx, inventant des histoires qui expliquent les fonctionnements simples de la nature²⁷⁵⁸.

L'histoire puis le mythe apparaissent comme une réponse aux questions fondamentales de ces créatures artificielles.

Par ailleurs, le recours à l'histoire permet aux personnages humains de revenir de façon la plus didactique possible sur des notions fondamentales. Par exemple, dans *MaddAddam*, les Enfants de Crake souhaitent comprendre l'écriture. Toby n'a d'autre choix que de décrire de façon extrêmement pragmatique et didactique un processus pourtant riche et complexe : « *L'écriture, c'est quand tu fais des marques sur une feuille de papier, sur une pierre, sur une surface plane comme le sable de la plage, et chaque marque signifie un son, et les sons mis ensemble font un mot, et les mots mis ensemble font*²⁷⁵⁹... ». Évidemment, la longue définition de Toby est vouée à l'échec car elle fait appel à d'autres notions inconnues des Enfants de Crake. Barbara Bennett affirme que « [l]e besoin d'une mythologie est un thème majeur de [Oryx and Crake²⁷⁶⁰] », puisque « [...] tous les gens ont besoin de mythologie, d'un système de croyance qui les aide à comprendre leur place dans la toile de la

²⁷⁵⁷ « They like the cap, but don't understand his need for such a thing – removable hair that isn't hair – he hasn't yet invented a fiction for it », Atwood, *ibid.*, p. 8 (VO), p. 16 (VF).

²⁷⁵⁸ « Soon, though, the Children crave more meaningful stories : they prompt his storytelling with “In the beginning” so he will explain how they came to exist. Eventually, Snowman creates a complete mythology with the god Crake and the Goddess Oryx, inventing stories with explanations of the simple workings of nature », Barbara Bennett, *Sheherazade's Daughters*, *op.cit.*, p. 49. Notre traduction.

²⁷⁵⁹ « Writing is when you make marks on a piece of paper – on a stone – on a flat surface, like the sand on the beach, and each of the marks means a sound, and the sounds joined together make a word, and the words joined together mean... », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 91 (VO), p. 135 (VF).

²⁷⁶⁰ « The need for a mythology is a major theme in this novel [...] », Barbara Bennett, *Sheherazade's Daughters*, *op.cit.*, p. 49.

vie²⁷⁶¹ ». Bennett défend que le besoin d'histoire de chacun, et notamment celui des Enfants de Crake, s'explique par la nécessité de connaître la vérité sur le monde dans lequel ils habitent. Or la destruction de ce monde menace celle des histoires, et inversement. Car si les récits sur l'origine des hommes disparaissent, alors leur lien à l'*oikos* menace d'être lui aussi définitivement perdu. C'est pour cela que les Enfants de Crake éprouvent le besoin de voir élaborée pour eux une cosmogonie permettant à la fois d'expliquer leur existence sur Terre et leur rapport au monde. Ils ne disposent d'aucun récit mythologie, or « [c]omme le démontre Atwood, tous les humains, même ceux nés en laboratoire, ont besoin d'une mythologie pour être connectés à la terre et à ceux qui les entourent et les précèdent, et ils feront tout ce qui est en leur pouvoir pour en trouver et en adopter une²⁷⁶² ». Bennett suggère que, bien que les Enfants aient été dotés par Crake d'outils nécessaires à la survie (une peau qui repousse les moustiques, une parade nuptiale, etc), c'est Snowman qui leur procure le véritable moyen de survivre dans le monde, de l'*habiter*, en leur offrant une mythologie en lien avec leurs origines qui leur permette d'évoluer²⁷⁶³.

La dimension mythologique des récits est également notable dans *People of the Whale*. Marco est si lié à l'océan qu'il devient une créature marine proche des figures mythiques comme celle de Poséidon. Après sa mort, Ruth se dit que « [...] désormais le seul point commun avec Thomas était qu'elle avait donné un enfant à la mer²⁷⁶⁴ [...] ». On croit lire ici un croisement entre l'appartenance aquatique de certains dieux gréco-romains et le récit du sacrifice de l'enfant, comme celui de Déméter devant abandonner sa fille Perséphone à Hadès.

Remarquons aussi dans *Nos animaux préférés* l'aspect mythologique de la naissance de l'enfant de Balbutiar, enfant « pondu » puis dévoré par son propre père, comme les enfants de Zeus²⁷⁶⁵. Il s'agit en effet d'expliquer, au moyen d'un mythe cosmogonique, l'origine d'un monde qui ne fait plus sens. Cet effort de retour vers le mythe illustre l'importance des histoires matricielles dans nos fictions de l'Anthropocène.

²⁷⁶¹ « [...] all people crave a mythology, a belief system that helps them understand their place in the web of life », Barbara Bennett, *idem*.

²⁷⁶² « But as Atwood demonstrates, all humans – even lab-born ones – desire a mythology to connect to the earth and others around and before them, and they will do whatever is necessary to find and embrace one. », Barbara Bennet, *idem*.

²⁷⁶³ Barbara Bennett, *ibid.*, p. 53-54.

²⁷⁶⁴ « She thinks that now all she has in common with Thomas was giving a child to the sea [...] », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 258.

²⁷⁶⁵ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 24.

Quand les métarécits n'évoquent pas l'origine des hommes et du monde, ils abordent la réalité en empruntant au merveilleux ses créatures et ses faits magiques. Aussi le récit bascule-t-il souvent, dans nos œuvres, vers le conte et la légende, c'est-à-dire vers des récits ancestraux où prennent place des événements non rationnels ainsi que des créatures et personnages dont l'aspect humain est ambigu.

Dans *Oryx and Crake*, la forme du conte apparaît dans l'emprunt de la très célèbre expression : « [a]utrefois, il y a bien longtemps²⁷⁶⁶ ». Cette expression, qui est également traduite par « [d]ans une existence antérieure²⁷⁶⁷ », apparaît systématiquement dans la version originale selon la formule canonique « once upon a time ». Il faut toutefois noter que cette expression empruntée au conte n'apparaît pas au début des métarécits mais directement dans la narration, comme si l'histoire de Snowman était déjà un conte. Snowman, d'ailleurs, est un personnage ambigu puisqu'il emprunte son identité à l'abominable homme des neiges, créature légendaire : « [...] il serait légendaire, s'il restait quelqu'un pour raconter les légendes²⁷⁶⁸ ». Enfin, les récits de Snowman sont oraux, confirmant l'ambiguïté du récit qui peut pencher vers le conte.

C'est également le cas dans l'écriture de Chevillard. Celui-ci confie d'ailleurs son intérêt personnel pour les contes : « Je suis avide d'histoires comme tout le monde. J'aime d'ailleurs quand elles prennent la forme d'allégories ou de contes²⁷⁶⁹ ». Ce goût, qui s'exprime notamment dans sa réécriture du conte des Frères Grimm, *Le Vaillant petit tailleur*²⁷⁷⁰, est également traduit dans *Oreille rouge* par la multitude de métarécits faisant intervenir des contes et légendes africaines regroupés lors de son séjour au Mali²⁷⁷¹. Cet ajout de métarécits se manifeste par une modification typographique visible (le paragraphe est en italique). On pense au conte de Banta, le chasseur leurré par une tortue, qui est une allégorie de la société de consommation et de l'attitude dominatrice des hommes. En effet, Banta est un chasseur qui prend plaisir à tuer du gibier : « *Il tuait plus que lui et les siens ne pouvaient manger, par goût du sang et du meurtre, pour le seul plaisir de tuer*²⁷⁷² ». On retrouve aussi le conte narré par Hattaye²⁷⁷³, ou celui de la princesse contrainte d'épouser un lépreux²⁷⁷⁴. Les

²⁷⁶⁶ « Once upon a time, long long ago », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 266 (VO), p. 284 (VF).

²⁷⁶⁷ « Once upon a time », Atwood, *ibid.*, p. 15 (VO), p. 25 (VF).

²⁷⁶⁸ « C'est un humanoïde, un hominidé, une aberration, il est abominable ; il serait légendaire, s'il restait quelqu'un pour raconter les légendes », Atwood, *ibid.*, p. 307 (VO), p. 326 (VF).

²⁷⁶⁹ Emmanuel Favre, « Éric Chevillard, Cheville au corps », *op.cit.*

²⁷⁷⁰ Chevillard, *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

²⁷⁷¹ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁷⁷² Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 81.

²⁷⁷³ Chevillard, *ibid.*, p. 106.

histoires dans le roman de Chevillard sont donc empruntées au folklore malien et précisément à des contes. Ceux-ci trouvent une voix à l'intérieur même du récit de l'aventure d'Albert Moindre et reprennent la structure traditionnelle du genre.

People of the Whale multiplie aussi les métarécits évoquant des histoires merveilleuses dans lesquelles les événements et les personnages semblent détachés du réel. On recense de très nombreuses légendes telles que les « histoires de monstres de la mer qui auraient dévoré de simples mortels²⁷⁷⁵ », celles sur « les métamorphes, leurs tromperies et leur sorcellerie pratiquées sur les humains²⁷⁷⁶ », la légende du Prêtre de la Pluie²⁷⁷⁷, l'histoire d'« une femme qui construisit un petit bateau de pêche pour son mari en le tissant²⁷⁷⁸ », « un récit où les pierres parlent et indiquent à un garçon perdu le chemin du retour²⁷⁷⁹ » ou encore « l'histoire venue du nord à propos de la baleine qui vécut dans un lac²⁷⁸⁰ ». On observe l'abondance de ces récits merveilleux qui font intervenir des créatures magiques (les « monstres de la mer » ou les « métamorphes ») ou des faits improbables (le bateau tissé, la baleine qui vit dans un lac ou les pierres qui parlent). Par ailleurs, si ces histoires appartiennent au folklore des A'atsika, des histoires venues d'ailleurs s'ajoutent dans le récit. C'est le cas des histoires empruntées aux tribus natives du Vietnam, dont celle des deux sages dont l'écharpe rouge revient, des années après leur mort, hanter le village que les habitants négligent²⁷⁸¹, ou la légende de « la reine Hawaïenne qui interrompit le volcan » dont se souvient Thomas²⁷⁸². Souvent, les légendes évoquées ont un lien explicite avec notre rapport à l'*oikos*, comme si ces récits étaient des indices sur les moyens de le retrouver.

Dans *Oreille rouge* les histoires racontées ne prennent pas toutes la forme de contes. Elles se rapprochent parfois de la légende, comme quand il est question des jeunes gens du village de Somadogo qui « [...] se transformaient en hyènes à la nuit tombée pour aller voler les chèvres, les moutons, les poulets des villages voisins²⁷⁸³ [...] ». Les jeunes gens

²⁷⁷⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 135. Cette histoire est ensuite réécrite par l'auteur dans un ouvrage pour enfant, *La princesse orgueilleuse*, Paris, Edition des Braques, 2010.

²⁷⁷⁵ « [...] stories of sea monsters that might have consumed mere mortals [...] », Hogan, *PW, op.cit.*, p. 9

²⁷⁷⁶ « shape-shifters and their deceits and witchery on humans », Hogan, *ibid.*, p. 17.

²⁷⁷⁷ Hogan, *ibid.*, p. 130.

²⁷⁷⁸ « There's a story of a woman who made a small fishing boat for her husband by weaving it », Hogan, *ibid.*, p. 227.

²⁷⁷⁹ « In the A'atsika stories there is an account where the stones speak and tell a lost boy the direction home », Hogan, *ibid.*, p. 245.

²⁷⁸⁰ « He thinks of the story from the north about the whale that lived in the lake », Hogan, *ibid.*, p. 282.

²⁷⁸¹ Hogan, *ibid.*, p. 183-184.

²⁷⁸² « He remembers the Hawaiian queen who stopped the volcano », Hogan, *ibid.*, p. 140.

²⁷⁸³ Chevillard, *OR, op.cit.*, p. 105.

recouvrent alors une identité mystérieuse et hybride, comme les métamorphes chez Hogan. Parfois des êtres légendaires sont invoqués par les métarécits :

Une sirène cruelle habite les eaux du Niger, elle attire au fond les baigneurs et les pêcheurs, affirment les enfants qui refusent cependant de croire que ses écailles sont en or comme on le prétend aussi, car cela est invraisemblable. Mais les événements finissent toujours par donner raison à la légende, en Afrique²⁷⁸⁴.

La créature légendaire mi-humaine mi-poisson intègre un métarécit pris en charge par les autochtones. La victoire du merveilleux sur le réel et le vraisemblable est affirmée en fin de citation : il semble que ces récits fourmillent tant dans le folklore malien, et plus généralement africain, qu'il en devient un élément essentiel de la culture, comme une vérité alternative.

La rumeur

Par ailleurs, ces histoires légendaires sont souvent incertaines. Elles sont le produit d'une rumeur, d'une multiplication des récits sans sources précises, comme l'atteste l'important champ lexical de la parole attribuée à d'autres. Par exemple, dans *People of the Whale*, l'existence des maisons faites de perles est attestée par un témoignage obscur et anonyme : « [...] ceux qui tiennent des journaux disent que les maisons étaient faites de perles. Personne ne les voit autrement que comme un souvenir fait de mots²⁷⁸⁵ ». Le pronom personnel « ceux » (« those ») évoque l'incertitude quant à l'identité de ces témoins. Le verbe « dire » (« to say ») est récurrent chez Hogan : il permet de relayer la parole à d'autres narrateurs non identifiés qui font se multiplier les récits au sein de l'intrigue principale. C'est le cas à propos du mariage de Thomas et Ruth : « Certains disaient même que les poissons y avaient assisté, faisant briller l'eau avec leurs bonds et leurs éclaboussures d'argent²⁷⁸⁶ ». Le verbe « dire » permet bien l'introduction de narrateurs indéterminés (« certains²⁷⁸⁷ ») et d'un récit merveilleux où les animaux assistent au mariage et magnifient cet événement humain par

²⁷⁸⁴ Chevillard, *ibid.*, p. 104.

²⁷⁸⁵ « [...] those who kept journals said the houses were made of pearls. No one sees them now except as a memory made of words » Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 9.

²⁷⁸⁶ « It was even said the fish attended, making the water shine with their silver leaps and splashes », Hogan, *ibid.*, p. 27.

²⁷⁸⁷ Nous décidons de traduire par « certains » la tournure passive anglaise « It was even said » qui évoque la même incertitude.

leur danse aquatique. Plus tard, quand Thomas est abattu par une balle de Dwight, les rumeurs sur sa mort se multiplient. Les hypothèses sont aussi nombreuses que les témoins et les spéculateurs :

Certains disent que le jour où il est mort, que le jour où ils ont vu Dwight lui tirer sur la poitrine ou le cœur, ils l'ont vu bouger au-dessus de l'eau, mort, comme si c'était son âme, sortie directement de l'eau. D'autres disent que son corps a voyagé vers les côtes. Certains sont sûrs qu'une vague l'a emporté sous l'eau [...]. Ils ont vu une baleine l'emporter, et d'autres ont vu un tentacule de pieuvre enroulée autour de lui comme un serpent, qui l'avait porté dans l'air²⁷⁸⁸.

La répétition des verbes « dire » (« say ») et « voir » (« saw ») indique dans cet extrait la multiplicité des points de vue et l'élévation de la rumeur à mesure que les récits se croisent. Par ailleurs, il semble que plus ceux-ci se croisent et se nourrissent les uns des autres, plus il s'en dégage un aspect merveilleux. En effet, si les premières suppositions paraissent sobres, quoique peu vraisemblables, les dernières, qui imaginent une baleine ou une pieuvre portant le corps de Thomas, appartiennent complètement au genre merveilleux.

De la même façon, l'incertitude et la rumeur des récits merveilleux sont notables dans la trilogie *MaddAddam*. Il est d'ailleurs frappant de remarquer que le récit de la mort de Toby par Barbe-Noire, à la fin de la trilogie, résonne vivement avec celui de la disparition de Thomas chez Hogan :

Certains disent qu'elle est morte toute seule, et qu'elle a été mangée par les vautours. Les Grands Cochons disent ça. D'autres disent qu'elle a été emportée par Oryx, et qu'elle vole maintenant dans la forêt, la nuit, sous la forme d'une Chouette. D'autres disent qu'elle est allée rejoindre Pilar, et que son Esprit est dans le sureau. D'autres encore disent qu'elle est partie à la recherche de Zeb, et qu'il est sous la forme d'un Ours, et qu'elle aussi est sous la forme d'un Ours, et qu'elle est avec lui aujourd'hui²⁷⁸⁹.

²⁷⁸⁸ « Some say the he died, the day Dwight shot him in the chest or heart, that they saw him moving above water, dead, as if it was his soul, carried straight out to sea. Others say his body traveled to land. Some are certain a wave took him under [...]. They saw a whale carry him, and some saw an octopus tentacle wrap around him like a snake and hold him into the air. Some just say the spirit world searches for us », Hogan, *ibid.*, p. 301.

²⁷⁸⁹ « Some say that she died by herself, and was eaten by vultures. The Pig Ones say that. Others say she was taken away by Oryx, and is now flying in the forest, at night, in the form of an Owl. Others said that she went to join Pilar, and that her Spirit is in the elderberry bush. Yet others say that she went to find Zeb, and that he is in the form of a Bear, and that she too is in the form of a Bear, and is with him today », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 390 (VO), p. 561-562 (VF).

La similarité des rumeurs sur la mort de Toby et sur la mort de Thomas est frappante. Elle se manifeste d'abord d'un point de vue syntaxique, par l'anaphore de « d'autres disent » (en langue originale, « some say »). Mais elle est également évidente dans la mesure où elle évoque soit la transformation des êtres humains en animaux, soit la récupération de leur corps par ceux-ci. Dans tous les cas, les légendes sur la mort de ces deux personnages correspondent à un retour au naturel ou au non-humain, à un effacement de la rupture entre eux et leur *oikos*. L'œuvre d'Atwood reprend donc le leitmotiv de la rumeur. À propos de l'Abominable Homme des Neiges, la voix narrative raconte que « [s]elon ce qui se racontait, des tribus montagnardes le chassaient et le tuaient quand l'occasion s'en présentait. Selon ce qui se racontait, elles le faisaient bouillir, rôti²⁷⁹⁰ [...] ». La répétition anaphorique de la locution « selon ce qui se racontait », qui permet par ailleurs à la voix narrative de se déresponsabiliser du contenu de la légende, met en exergue l'insistance sur le caractère indéfini de ses sources. Une fois de plus, le récit, aussi imprécis soit-il, a pour sujet un animal, et le traitement que les hommes en font, comme si les thématiques environnementales ne pouvaient être dissociées de ces métarécits décrochés du réel.

On peut supposer que la rumeur est importante dans nos œuvres car elle trahit la présence d'autrui. En effet, dans les récits post-apocalyptiques, affirmer que « certains disent » ou qu'« on dit » qu'ici ou là, un rapport heureux à l'*oikos* est possible, permet à la fois de garder vive l'existence des autres, et de promettre le retour d'un équilibre entre l'homme et l'*oikos*. On peut analyser cette association du merveilleux avec l'environnement comme une nouvelle tentative de comprendre la rupture entre l'homme et son *oikos*, et d'y remédier en allant chercher, dans les récits des origines, des directives pour apprendre à mieux l'habiter. Aussi les histoires peuvent-elles être lues, dans nos œuvres, comme une tentative de réparer ce qui a été brisé. Selon Raphaël Liogier, les romans sont l'un des médias prenant le relais du mythe afin de raconter les origines des liens qui unissent l'homme à son environnement : « Jadis les grandes épopées, les mythes, les cosmogonies, aujourd'hui les romans, le théâtre, le cinéma, nous racontent ce nous-même collectif et permettent à notre "tu" personnel de rêver à un destin singulier²⁷⁹¹ ». Mais il semble que le roman n'a pas remplacé le mythe. Il l'a plutôt assimilé et inséré dans les métarécits afin qu'il continue à nous raconter nos origines et à expliquer notre rapport à l'*oikos*.

²⁷⁹⁰ « Mountain tribes were said to have chased it down and killed it when they had the chance. They were said to have boiled it, roasted it [...] », Atwood, *OC*, *op.cit.*, p. 8 (VO), p. 16 (VF).

²⁷⁹¹ Raphaël Liogier, « La vie rêvée de l'homme », *op.cit.*, p. 20.

L'abondance de métarécits dans ces fictions de l'Anthropocène est donc liée à l'impératif de raconter des histoires. La nécessité d'inventer, d'imaginer puis de partager des récits sur l'origine du monde et de notre lien à lui est traduite dans les récits qui lèguent momentanément la parole à d'autres personnages ou à d'autres narrateurs afin de laisser place au mythe, au conte ou à la légende. Il s'agit, encore une fois, de s'adonner à l'impensable, d'aller puiser en lui les raisons de notre existence sur Terre, ses origines mais aussi les possibles remèdes à la rupture entre nous et notre *oikos*²⁷⁹². Ce sont les histoires qui permettent cette ouverture des possibles, qu'il s'agisse des romans en eux-mêmes, ou des multiples récits qu'ils déploient au cœur de la fiction.

II. Transmission des histoires, survie de la poésie

L'intérêt des métarécits dans nos œuvres vient aussi du fait qu'ils sont partagés d'un narrateur à un destinataire, c'est-à-dire d'un humain à l'autre. C'est là que réside le véritable pouvoir des récits et plus généralement de l'écriture, qui permet de faire survivre des histoires connectant entre elles les diverses temporalités, créant ainsi une nouvelle forme de filiation. Il ne s'agit plus de la filiation biologique que nos œuvres annoncent comme étant vouées à l'échec²⁷⁹³, mais plutôt de la filiation issue de l'héritage des histoires. Or un tel héritage permet de faire survivre non seulement les histoires, mais aussi, avec elles, le langage, et par extension, l'humanité. Cette résistance des histoires à la menace de la fin du monde signifie la survie de la poésie, qui existe précisément à travers ces récits du passé, du présent ou du futur, à travers cet acte conscient et consciencieux de transmission par la parole et par l'écriture de ce qui fait notre humanité et de ses façons – idéales, idéalisées ou non – d'habiter l'*oikos*.

1) La filiation diégétique plutôt que la filiation biologique

L'intérêt de raconter des histoires réside dans l'aspect transmissif d'une telle pratique. Émilie Hache note que l'ensemble de la réflexion contemporaine sur la crise environnementale est articulé en lien avec le futur : « On comprend que l'intérêt pour la

²⁷⁹² Voir le chapitre 9.

²⁷⁹³ Voir le chapitre 5.

question du changement climatique soit aussi fortement lié au souci pour les générations futures²⁷⁹⁴ ». Évoquant les rapports du GIEC, elle suggère que « [c]es différentes prévisions à l'égard des générations futures font des scénarios des lieux d'apprentissage d'une cohabitation entre les générations²⁷⁹⁵ ». Si les rapports scientifiques ont une fonction de liant entre les générations, il semble que ce soit encore plus le cas des « scénarios » imaginés par les fictions de l'Anthropocène. L'acte de raconter y est en effet décrit comme un geste transmissif salvateur. Car, raconter, c'est confier un récit à autrui. Cela permet de remplacer la filiation biologique défaillante par une tout autre filiation, cette fois-ci diégétique. C'est-à-dire que la transmission d'un individu à l'autre ne s'opère plus *via* les gènes mais *via* les histoires, ce qui permet une autre forme de survie de l'espèce humaine.

Raconter des histoires, dans un premier temps, figure comme une autre façon d'assurer la filiation biologique, comme pour la renforcer. C'est notamment le cas dans *People of the Whale* où Lin se souvient des histoires que lui racontait sa grand-mère : « [...] sa grand-mère qui raconte à Lin l'histoire de la grande rivière et le fait qu'il y avait de nombreux animaux blancs qui l'avaient traversée et quand ils avaient atteint l'autre rive ils étaient tous devenus noirs²⁷⁹⁶ ». L'histoire de la grand-mère de Lin est, une fois de plus, liée aux thèmes environnementaux qui préoccupent les hommes de l'ère contemporaine : elle constitue un rattachement de l'humain au non-humain au moyen du récit. Quand la grand-mère de Lin décède pendant la guerre, Lin garde d'elle les histoires qu'elle lui a transmises. Dans la tribu de Lin, comme dans la tribu A'atsika, raconter des histoires permet de renforcer le lien entre les générations. Aussi les anciens de la tribu partagent-ils entre eux, puis avec Thomas qui devient l'un des leurs, une intelligence qui constitue une culture commune : « L'intelligence circule entre eux, la connaissance est partagée. Des décisions sont ainsi prises, de façon primitive, primaire. Des histoires sont racontées²⁷⁹⁷ ». Les histoires partagées construisent, au même niveau que la connaissance et l'intelligence, le cœur culturel et épistémologique de la tribu. C'est son essence, celle qui lui permet de survivre d'une génération à une autre. C'est donc en partageant les histoires, en se les racontant les uns les autres, que les anciens se font garants de l'essence même de la tribu. Cela explique à quel point la descendance est

²⁷⁹⁴ Emilie Hache, *Ce à quoi nous tenons*, *op.cit.*, p. 163.

²⁷⁹⁵ Emilie Hache, *idem*.

²⁷⁹⁶ « [...] her grandmother who told Lin a story about the great river and how there were a large number of white animals that had to cross over it and when they reached the other side they had all become black », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 210.

²⁷⁹⁷ « Intelligence is passed all around, knowledge is shared. Decisions are made this way, primal, primary. Stories are told », Hogan, *ibid.*, p. 291.

importante dans la tribu, puisqu'elle est l'outil de diffusion du savoir et de transmission des histoires. Aussi Thomas se souvient-il, quand il revient du Vietnam, des histoires qui constituent le folklore des A'atsika :

Il avait oublié les vieilles histoires, quoique celles-ci lui reviendront bientôt, la pieuvre, la baleine mère. Et désormais il se souvient de l'histoire de la femme qui a épousé un phoque et comment sa famille la rejeta quand ils apprirent que l'homme aux yeux magnifiques était un phoque avec des pieds ailés et palmés²⁷⁹⁸.

La légende merveilleuse d'un mariage entre une femme et un animal, qui relève une fois de plus d'un imaginaire environnemental, appartient à l'identité culturelle de la tribu de Thomas. Aussi lui revient-elle uniquement quand celui-ci envisage de se réinsérer dans la tribu et de perpétuer la descendance non pas biologique (car celle-ci a échoué avec la mort de son fils Marco et l'éloignement de sa fille Lin) mais diégétique. Chez Hogan, la transmission des histoires est donc tout aussi importante, si ce n'est plus, que la transmission biologique.

Dans la trilogie d'Atwood, Adam Premier rappelle aux Jardiniers de Dieu l'importance de la transmission des valeurs humanistes d'une génération à une autre : « Il est toujours bon de se souvenir qu'on a jadis été petit et que l'on dépendait de la force, du savoir et de la sagesse des aînés d'alors. Enseignons à nos Enfants la tolérance, l'amour, la tendresse et le respect des limites, tout autant que le rire et la joie²⁷⁹⁹ ». L'injonction à inculquer aux enfants des valeurs humanistes est justifiée par l'importance de soigner la transmission d'une génération à une autre. Seulement, dans le contexte post-apocalyptique, une telle transmission est compromise puisque les personnages qui revêtent le rôle de narrateur n'ont pas d'enfants. Snowman et Toby ont pourtant le réflexe de raconter des histoires aux Enfants de Crake, dont le nom n'est pas anodin. Ils deviennent, par la relation de narrateur à auditeur, les Enfants de Snowman et Toby car ils héritent de leurs histoires. Si Snowman et Toby sont assurément les derniers maillons de leur chaîne génétique et familiale, ils ont pourtant la possibilité de transmettre la culture humaine et le langage.

Cet objectif de transmission est complètement atteint dans le troisième *opus* de la trilogie, lorsque Barbe-Noire, un jeune Enfant de Crake, apprend de Toby non seulement

²⁷⁹⁸ « He's forgotten all the old stories, although they will soon return to him, the octopus, the whale mother. And now he remembers the story of the woman who married the seal and her family rejected her when they found out that the man with beautiful eyes was a seal with winged, webbed feet », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 116.

²⁷⁹⁹ « It never hurts us to remember how small we felt then and how we depended on the strength, knowledge, and wisdom of our elders to keep us safe. Let us teach our children tolerance, and loving-kindness, and correct boundaries, as well as joyful laughter », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 233 (VO), p. 285 (VF).

comment raconter des histoires mais aussi comment les écrire. La transmission est double : Toby lui apprend les histoires qu'elle invente ou dont elle a elle-même hérité, mais elle lui inculque également l'écriture, c'est-à-dire le processus de transformation des histoires en témoignage écrit. Aussi Barbe-Noire est-il enthousiaste d'hériter de Toby un carnet et un crayon qui lui permettent de pratiquer à son tour l'art de raconter et d'écrire des histoires. Son journal personnel, qui est retranscrit dans la fiction sans signe typographique particulier, stipule : « Ceci est ma voix, la voix de Barbe-Noire que vous entendez dans votre tête. C'est ce qu'on appelle *lecture*. Ceci est mon propre livre, un nouveau pour mon écriture et pas pour l'écriture de Toby²⁸⁰⁰ ». C'est à ce moment que la transmission a véritablement lieu puisque le récit de Barbe-Noire est entremêlé avec celui de Toby, sans aucune distinction. Une fois la transmission réussie, Barbe-Noire se sent investi d'une mission solennelle de transmission des histoires. Aussi l'épisode de la confrontation des Painballers, attendu tout au long du troisième *opus*, est-il raconté par Barbe-Noire plutôt que par Toby, trop choquée pour y parvenir : « Toby ne peut pas dire l'histoire ce soir. [...] Alors maintenant, je vais essayer de vous dire cette histoire. Je vais la dire de la bonne façon, si je peux²⁸⁰¹ ». Barbe-Noire souhaite réussir cette première transmission d'histoires aux siens, aussi y apporte-t-il le plus grand soin. Par ailleurs, cet épisode est intitulé « L'Histoire de la Bataille » (« The Story of the Battle »), à la manière d'un conte ou d'une épopée. Cette insistance sur le métarécit est entérinée par le nom de l'Enfant, Barbe-Noire, qui incarne une figure humaine dont l'histoire légendaire a été abondamment racontée. Pour lui, l'acte de raconter des histoires relève du sacré. De ce fait, il voit le livre écrit par Toby comme une sorte de Bible : « Ceci est le Livre, ça, ce sont les Pages, et voici l'Écriture²⁸⁰² ». Les histoires que contient le livre de Toby sont si précieuses aux Enfants de Crake que cet objet en revêt un aspect sacré, comme l'atteste l'usage de majuscules.

Par ailleurs, Barbe-Noire n'oublie pas l'importance de transmettre à son tour les histoires de Toby. Car Toby a indiqué qu'« [...] à la fin du Livre, [ils] devrai[en]t aussi mettre d'autres pages, et l'attacher au Livre, et écrire les choses qui pourraient arriver après que Toby serait partie²⁸⁰³ [...] ». Elle a donc préparé Barbe-Noire et l'ensemble des Enfants de

²⁸⁰⁰ « This is my voice, the voice of Blackbeard that you are hearing in your head. That is called *reading*. And this is my own book, a new one for my writing and not the writing of Toby », Atwood, *MA, op.cit.*, p. 378 (VO), p. 548 (VF).

²⁸⁰¹ « Toby cannot tell the story tonight. [...] So now I will try to tell this story to you. I will tell it in the right way, if I can », Atwood, *ibid.*, p. 357 (VO), p. 519 (VF).

²⁸⁰² « This is the Book, these are the Pages, here is the Writing », Atwood, *ibid.*, p. 385 (VO), p. 555 (VF).

²⁸⁰³ « [...] that at the end of the Book we should put some other pages, and attach them to the Book, and write down the things that might happen after Toby was gone [...] », Atwood, *ibid.*, p. 386 (VO), p. 557 (VF).

Crake à sa disparition et les a avertis de la nécessité de perpétuer le récit des histoires. De ce fait, Barbe-Noire enseigne la lecture et l'écriture aux enfants de Ren, Amanda et Renard Véloce, qui sont mi-humains, mi-Enfants de Crake. Il leur inculque aussi la nécessité d'éduquer à leur tour leurs propres enfants²⁸⁰⁴. Ainsi, on suppose que la transmission des histoires peut continuer au-delà de l'existence humaine et qu'elle sera encore possible si les derniers humains disparaissent complètement. La post-humanité qu'incarnent les Enfants de Crake hérite, à son tour, du pouvoir de raconter des histoires, ce qui les rapproche immédiatement de l'humanité bientôt disparue. Les histoires ne doivent pas disparaître car elles constituent, dans le monde post-apocalyptique, le seul moyen d'un retour *à la maison*. En effet, quand Toby s'installe au refuge avec les autres survivants, elle se sent « enveloppée » (« enfolded ») :

Mais comme c'est facile, maintenant, comme ça devait l'être de rentrer chez soi, pour ceux qui avaient un chez-soi. Franchir le seuil et pénétrer dans un endroit familier, un endroit qui vous connaît, qui s'ouvre à vous, qui vous laisse entrer. Qui vous raconte des histoires que vous aviez besoin d'entendre. Des histoires de mains, aussi, et de bouche²⁸⁰⁵.

Si Toby n'a pas éprouvé le sentiment du « chez-soi » (« home ») depuis son enfance, elle retrouve pourtant, dans la temporalité basculée de l'après-catastrophe, un sentiment de familiarité. Il est éprouvé grâce aux histoires qu'elle y entend et qu'elle avait « besoin d'entendre ». Aussi l'*oikos* tel que nous l'avons défini précédemment²⁸⁰⁶, c'est-à-dire en tant qu'habitat humain, en tant que chez-soi symbolique, est-il lié aux histoires qu'on raconte sur lui.

On pourrait alors supposer qu'habiter véritablement et idéalement le monde, ce serait le raconter, ou en connaître les histoires. Ce lien entre l'*oikos* et les histoires justifie l'importance de transmettre ces dernières aux générations futures bien que celles-ci ne soient plus tout à fait humaines. Le récit survit donc d'une génération à une autre, il est moins défaillant que la descendance naturelle. Il se conserve, se déforme, se modifie, mais il résiste aux catastrophes naturelles et à la dégénérescence de l'environnement et donc de l'habitat

²⁸⁰⁴ « Et quand je ne serai plus parmi nous [...], alors Jimadam et Pilaren et Medulla et Oblongata apprendront ces choses aux plus jeunes » / « And when I am no longer here among us [...], then Jimadam and Pilaren and Medulla and Oblongata will teach these things to the younger ones », Atwood, *ibid.*, p. 387 (VO), p. 558 (VF).

²⁸⁰⁵ « But now easy it is, like coming home must have been once, for those who'd had homes. Walking through the doorway into the familiar, the place that knows you, opens to you, allows you in. Tells you the stories you've needed to hear. Stories of the hands as well, and of the mouth », Atwood, *ibid.*, p. 49 (VO), p. 80 (VF).

²⁸⁰⁶ Voir le chapitre 2.

humain. Ce qui demeure, dans le chaos environnemental, c'est bien le récit. Cette transmission *malgré tout* des histoires dans l'au-delà de l'humanité formule l'hypothèse d'un atavisme, d'un héritage biologique persistant, ou la « [p]résence dans une race d'un caractère ou d'une fonction qui n'a plus de raison d'être dans son état actuel, mais qui pourrait s'expliquer comme persistance d'un état antérieur²⁸⁰⁷ ».

Témoigner par le récit

Le désir et la nécessité de transmettre les histoires peuvent être interprétés comme le souhait de témoigner au-delà de son existence à une échelle individuelle autant que collective, de laisser une trace de soi qui soit lisible dans le futur. C'est dans ce sens qu'Albert Moindre envisage la transmission des histoires dans *Sans l'orang-outan* :

La prochaine génération héritera, à défaut de quatre membres bien découplés, de la blessure cuisante de l'amputation, nous serons là encore pour lui raconter le bras, la jambe, la geste fabuleuse des quadrumanes, mais elle n'y comprendra pas grand-chose et, comme la mémoire avec l'âge se brouille et se mélange d'hallucinations, de lectures, nos récits deviendront de plus en plus incohérents et confus²⁸⁰⁸.

Dans le temps de désespoir qui suit la disparition des orangs-outans, Albert Moindre suppose que les hommes seront très vite bouleversés biologiquement par cette perte. Aussi imagine-t-il une génération future née sans bras ou sans jambes²⁸⁰⁹. Il pense alors à l'impératif de « raconter le bras » comme pour témoigner de son existence révolue. On note d'un point de vue formel la transgression que constitue cette expression où le verbe « raconter » est suivi d'un nom désignant un objet concret. Cette pirouette grammaticale et sémantique suggère avec sensibilité que l'acte de raconter est une tentative de faire repousser les membres disparus, et plus symboliquement la réalité évanouie.

Quand Thomas se rend au mémorial du Vietnam à Washington, il contemple les gravures inscrites sur le mur : « Les humains ont taillé dans la pierre tout au long de leur

²⁸⁰⁷ C'est la définition précise d'« atavisme » en zoologie telle qu'on la trouve dans le *Trésor de la Langue Informatisé*. C'est l'acception qui nous paraît la plus pertinente pour illustrer la résilience des histoires dans les fictions de l'Anthropocène. [En ligne] URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1219982220>, consulté le 21 avril 2016.

²⁸⁰⁸ Chevillard, *SOO, op.cit.*, p. 37.

²⁸⁰⁹ Voir le chapitre 5, p. 338.

brève existence. Ici, à la place des noms, il devrait y avoir des empreintes de mains, des spirales, des bisons, des chevaux, ou des baleines comme les pierres dans les lieux sacrés²⁸¹⁰ ». Il voit le mémorial comme une réminiscence d'une certaine forme de témoignage où l'on peignait des histoires sur les roches naturelles. L'habitude humaine de graver des symboles dans la pierre traduit une nécessité souveraine de marquer l'environnement de sa trace – peut-être de s'écrire avec lui – afin de ne pas tout à fait disparaître après sa mort. Quand Thomas s'installe avec les anciens, il décide ainsi de refaire les cartes du territoire. Cependant ces cartes indiquent des repères plus essentiels que les marques géographiques : « Thomas, qui a toujours aimé consulter des cartes, cartographie désormais leur terre par histoires et par événements en employant les noms anciens²⁸¹¹ ». Cette nouvelle carte permet de se repérer non plus dans l'espace géographique mais dans une sorte d'espace diégétique où demeurent les histoires de la tribu : « Ils lui apportent un cahier et des crayons, mais ils ont aussi des histoires tissées dans les herbes marines, dans des paniers et des tissus. Ils le mènent de lieu en lieu, par dessus des rochers et au travers des ruisseaux²⁸¹² ». La carte des anciens n'est donc pas réellement spatiale : elle est une géographie des histoires tressées avec la terre (littéralement et figurativement). Le témoignage que constituent ces histoires est manuellement fusionné avec des éléments naturels : il en devient presque végétal.

Dans la trilogie d'Atwood, c'est une fois de plus Adam Premier qui affirme la grande nécessité du témoignage : « – Notre rôle vis-à-vis des Créatures est de témoigner, répliqua Adam Premier. Et de conserver le souvenir et les génomes des disparus²⁸¹³ ». On se doute qu'il ne fait pas référence au génome en tant qu'appareil génétique mais plutôt au souvenir de celui-ci. Or, le seul moyen, selon lui, de conserver le souvenir des espèces disparues, est de témoigner, c'est-à-dire de raconter ce qui n'est plus.

L'importance du témoignage est plus évidente encore dans *La Possibilité d'une île*. Elle naît dans la temporalité de Daniel1 pour se répercuter dans celles de ses clones. Dans la temporalité proche de la nôtre, on note en effet que Vincent, inspiré par Daniel1, demande à tous les fidèles de la secte des Elohim de créer des « récits de vie²⁸¹⁴ ». C'est alors qu'est

²⁸¹⁰ « Humans have carved on stone throughout all their brief existence. Here, instead of these names, should be handprints, spirals, buffalo, horses, or whales like the stones in sacred places », Hogan, *PW*, *op.cit.*, p. 252.

²⁸¹¹ « Thomas, who has always loved consulting maps, now maps their land by story and event and the old names », Hogan, *ibid.*, p. 299.

²⁸¹² Hogan, *idem*. Nous avons vu au début de cette étude comme le motif de la carte montrait la rupture entre l'homme et l'*oikos*. Nous voyons à présent comme le récit envisage de réparer cette blessure. Voir le chapitre 1.

²⁸¹³ « “Our role in respect to the Creatures is to bear witness,” said Adam One. “And to guard the memories and the genomes of the departed” », Atwood, *YOF*, *op.cit.*, p. 361 (VO), p. 300 (VF).

²⁸¹⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 348.

formulé l'unique motif de l'existence des néo-humains, qui est précisément de commenter le récit de Daniel¹. Aussi le récit tout entier des néo-humains est-il un témoignage : « La duplication rigoureuse du code génétique, la méditation sur le récit de vie du prédécesseur, la rédaction du commentaire : tels étaient les trois piliers de notre foi, inchangés depuis l'époque des Fondateurs²⁸¹⁵ », affirme Daniel²⁵. Par ailleurs, le récit des néo-humains vise lui-même l'édification d'un futur témoignage. Il s'agit en effet d'une « production intermédiaire » : « Ce livre est destiné à l'édification des Futurs. Les hommes, se diront-ils, ont pu produire cela. Ce n'est pas rien ; ce n'est pas tout ; nous avons affaire à une production intermédiaire²⁸¹⁶ ». L'existence même des néo-humains est donc justifiée par la nécessité de formuler un récit constituant un témoignage intermédiaire entre l'époque du prototype, Daniel¹, et celle d'un mystérieux « Futur ». Selon Julia Pröll, le lien familial défaillant est remplacé par un lien scriptural, et ce qui lie les générations de Daniel entre elles n'est pas le sang mais les histoires qu'elles héritent les unes des autres : « En analogie au clonage, on pourrait parler de l'ADN littéraire que laissent les hommes pour continuer à vivre dans la mémoire de leurs enfants-lecteurs²⁸¹⁷ ». En ce sens, l'écriture est ce qui vient interrompre « l'enfer du Même²⁸¹⁸ » initié par le clonage, parce qu'elle fait naître, chez les néo-humains d'autres histoires qu'il leur revient de formuler : « Contrairement au clonage, perçu comme la répétition du même, la technique du commentaire est donc, de son côté, étroitement liée à la notion d'engendrement d'un nouveau sens²⁸¹⁹ ». L'acte de raconter des histoires, que ce soit à l'oral ou à l'écrit, traduit donc une volonté de témoignage qui est liée au désir de l'engendrement de soi dans un autre, de la transmission.

La survie au moyen du langage et des histoires

Cette transmission du témoignage permet de faire survivre les histoires humaines – et donc, dans une certaine mesure, l'humain – au-delà de sa disparition. La survie de l'homme et de son *oikos* doit pour cela passer par un sauvetage de la langue, qui ne doit pas disparaître

²⁸¹⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 183.

²⁸¹⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 15.

²⁸¹⁷ Julia Pröll, « “Plus de médium, plus d'image...” – Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie ? », *op.cit.*, p. 224.

²⁸¹⁸ Voir le chapitre 5, p. 342.

²⁸¹⁹ Julia Pröll, « “Plus de médium, plus d'image...” – Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie ? », *op.cit.*, p. 226.

dans le silence post-apocalyptique²⁸²⁰. Or, même dans les œuvres de projection, l'acte d'écriture survit à la disparition des hommes. Tatiana, dans *Nos animaux préférés*, tient un registre des (non) événements observés. Les néo-humains, dans *La Possibilité d'une île*, reprennent sans cesse le récit de Daniel¹. Ce réflexe de témoignage hérité des anciens permet une conservation du langage. Dans *Oryx and Crake*, Snowman s'interroge sur l'utilité du langage dans le monde post-humain : « Qu'est ce que le Jimmy qu'il a été autrefois a donc jugé utile de communiquer ou du moins de noter – de coucher sur papier en noir et blanc avec des bavures – pour l'édification d'un monde qui n'existait plus²⁸²¹ ? ». Si Snowman est sceptique quant à sa propre entreprise de témoignage, c'est parce qu'elle paraît absurde dans un monde où les destinataires de tout message ont pour toujours disparu. Malgré cette réticence et cette désillusion, il se fait pourtant le gardien des mots : « “Accroche-toi aux mots”, se dit-il. Aux mots bizarre, aux mots anciens, aux mots rares. *Lambrequin. Nornes. Alacrité. Pibroch. Libidineux*. Lorsqu'ils lui seront sortis de l'esprit, ces mots, ils se disperseront un peu partout, pour toujours. Comme s'ils n'avaient jamais existé²⁸²². ». Car leur disparition signifierait la disparition de la réalité à laquelle ils réfèrent. Si nous avons déjà observé le jeu d'écriture des auteurs – notamment de Chevillard – pour réveiller des mots en voie de disparition²⁸²³, on peut ajouter qu'il s'y traduit un véritable souci de conservation : nommer les choses et les êtres disparus, c'est continuer à maintenir leur réalité.

Par ailleurs, Snowman sent un lien filial avec les mots : « Il éprouvait un sentiment étonnamment tendre à leur égard, comme s'il s'agissait d'enfant abandonnés dans les bois qu'il avait le devoir de sauver²⁸²⁴ ». Il protège les mots avec « tendresse » comme s'il protégeait des enfants en difficulté. Car ces mots sont précisément la garantie de la postérité : ils sont la preuve que la réalité humaine peut continuer à vivre à travers le langage. Par ailleurs, on pourrait voir dans la comparaison des mots aux « enfants abandonnés dans les bois » une référence au conte du Petit Poucet, ce qui corrobore la logique d'une filiation diégétique dans le sens d'une intertextualité qui voit les histoires elles-mêmes « se reproduire ». Les mots sont des enfants perdus dans les bois, mais ils sont en même temps les

²⁸²⁰ Voir le chapitre 3.

²⁸²¹ « What is it that the Jimmy he'd once been had fit to communicate, or at least to record – to set down in black and white, with smudges – for the edification of a world that no longer existed ? », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 346 (VO), p. 364 (VF).

²⁸²² « “Hang on the words,” he tells himself. The odd words, the old words, the rare ones. *Valance. Norn. Serendipity. Pibroch. Lubricious*. When they're gone out of his head, these words, they'll be gone, everywhere, forever. As if they had never been », Atwood, *ibid.*, p. 68 (VO), p. 79 (VF).

²⁸²³ Voir le chapitre 9, p. 550.

²⁸²⁴ « He'd developed a strangely tender feeling towards such words, as if they were children abandoned in the woods and it was his duty to rescue them », Atwood, *ibid.*, p. 195 (VO), p. 210 (VF).

petits cailloux qui garantissent un retour à *la maison*. Aussi la mission de sauvetage de Snowman est-elle double : elle consiste en la préservation des mots pour la postérité, mais également en une conservation des histoires nées des mots afin d'assurer la survie de l'humanité. Dans le deuxième *opus* de la trilogie, Adam Premier insiste sur l'importance de la survie du langage. Aussi Ren essaie-t-elle, après l'avènement du « Déluge des Airs », de se souvenir des noms des animaux disparus :

Dites les Noms, commençait Adam Premier. Et nous récitons des listes de Créatures : Diplodocus, Ptérosaure, Pieuvre et Brontosaurus ; Trilobite, Nautilite, Ichtyosaure, Ornithorynque, Mastodonte, Dodo, Grand Pingouin, Dragon de Komodo [...]. Les réciter, affirmait Adam Premier, c'était une façon de maintenir ces animaux en vie. Alors je les récitais²⁸²⁵.

La longue énumération de substantifs a pour objectif de réveiller par le langage des espèces animales disparues depuis longtemps (les dinosaures) ou depuis peu (le dragon de Komodo²⁸²⁶). Il s'agit d'une d'invocation d'entités disparues. Adam Premier croit en l'importance de conserver le nom de ces animaux afin de les « maintenir en vie » car leur disparition du lexique humain équivaldrait à une absence totale et définitive dans le monde terrestre. Si les hommes sont responsables de la disparition des espèces, Adam Premier en déduit qu'ils sont également responsables de la conservation de leur souvenir : « Les Humains ont peut-être tué le dernier Tigre, le dernier Lion, mais nous chérissons encore leurs Noms²⁸²⁷ [...] ». Par ailleurs, l'emploi systématique de majuscules pour désigner les animaux disparus traduit l'aspect sacré qu'ils revêtent, à la fois parce qu'ils sont, pour Adam Premier, des créatures de Dieu, et pour honorer leur mémoire. Aussi, l'objectif premier du site internet ludique « Extinctathon » est-il précisément de mémoriser les noms des espèces disparues, tel que le suggère le slogan : « *Extinctathon, Supervisé par MaddAddam. Adam a donné un nom aux animaux vivants, MaddAddam donne un nom à ceux qui n'existent plus*²⁸²⁸ ». L'entreprise de sauvetage des animaux au moyen de la mémoire paraît bien sûr tardive et hypocrite, dans

²⁸²⁵ « Say the Names, Adam One would tell us. And we'd chant these lists of Creatures : Diplodocus, Pterosaur, Octopus, and Brontosaurus ; Trilobite, Nautilus, Ichtyosaurus, Platypus. Mastodon, Dodo, Great Auk, Komodo. [...] Adam One said that saying the names was a way of keeping those animals alive. So I said them », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 376 (VO), p. 448 (VF).

²⁸²⁶ Le dragon du Komodo n'a, à ce jour, pas (encore) disparu.

²⁸²⁷ « Human Beings may well have killed the last Tiger and the last Lion, but their Names are cherished by us [...] », Atwood, *YOF, op.cit.*, p. 415 (VO), p. 489 (VF).

²⁸²⁸ « *EXTINCTATHON, Monitored by MaddAddam. Adam named the living animals, MaddAddam names the dead ones* », Atwood, *OC, op.cit.*, p. 214 (VO), p. 229 (VF).

la mesure où les hommes auraient dû essayer de sauver les animaux eux-mêmes, plutôt que leur souvenir.

Mais selon Chevillard, il existe un lien ténu entre les animaux et le langage que les personnages s'entêtent à faire survivre : « La menace qui pèse sur la littérature et la menace qui pèse sur les animaux se rejoignent notamment sur ce point du lexique. Si les animaux disparaissent on va être privés d'une raison de les nommer. Si les mots disparaissent on ne va plus prendre soin de la chose²⁸²⁹ ». Aussi pourrait-on lire dans le souci de la préservation des noms d'animaux celui de la conservation du langage qui permet la survie humaine. Dans *Sans l'orang-outan*, d'ailleurs, Albert Moindre manifeste la peur de voir disparaître non plus les orangs-outans, mais leur nom : « Oh je veux inscrire partout le nom de l'orang-outan, le graver sur l'écorce des jeunes arbres afin qu'il grandisse avec eux [...]. Au moins veiller à cela, précieusement sauvegarder les noms²⁸³⁰ ». Puisque les orangs-outans ont physiquement disparu de la planète, il importe de préserver désormais la capsule sémantique que constitue leur nom. Pour Albert Moindre, il est tout aussi important de s'opposer au glissement du dronte vers un néant lexical :

On dit dindon. Quand on veut parler de lui, on dit dindon, on cherche le mot juste, il se dérobe, on dit dindon, le mot nous échappe mieux que la volaille qui le portait, appelée dronte, ou dodo, mais le plus souvent on dit dindon, dites-vous dronte parfois, vous, non, n'est-ce pas, vous dites dindon, ou espèce de dindon, par honnêteté, un genre de gros dindon. C'est le dronte, vous vouliez parler du dronte. C'est dronte, le mot que vous cherchiez, ou dodo, car les deux termes sont oubliés comme seront oubliés orang et outan²⁸³¹ [...].

En répétant « dindon » et en faisant résonner l'allitération en « d », Albert Moindre reflète la frustration née de l'impossibilité de se souvenir du mot qui désigne l'oiseau désormais disparu. C'est précisément ce que le personnage veut éviter aux orangs-outans : de disparaître sous une confusion lexicale liée à l'arrêt de l'emploi des noms qui désignent des choses disparues. Les personnages ne sont pas prêts à une seconde disparition de l'animal, lexicale cette fois, car elle serait le signe de leur propre mort, d'une part parce qu'elle préfigure la disparition prochaine de la référence lexicale à l'espèce humaine, et d'autre part parce que l'humain n'est plus humain sans le langage.

²⁸²⁹ Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

²⁸³⁰ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 55.

²⁸³¹ Chevillard, *ibid.*, p. 53.

Cette hantise de la disparition du langage explique le soin apporté à sa transmission à travers les histoires et les témoignages. Or les œuvres fournissent des preuves que cette filiation diégétique ou scripturale fonctionne dans le temps post-humain. Dans *MaddAddam*, par exemple, il est indiqué que la narration d'histoires persistent dans un futur qui dépasse le temps d'énonciation : « Des années plus tard, quand elle racontait cette histoire, Toby aimait dire que la Truie qui portait Snowman-le-Jimmy volait comme le vent²⁸³² ». Par la présence du complément circonstanciel de temps « des années plus tard », les lecteurs comprennent que le récit, ainsi que les métarécits, perdurent au-delà de la temporalité de l'intrigue. Cette courte prolepse constitue la preuve que l'humanité survit par ses récits, ce qui signifie que cette filiation là, la filiation des histoires, est efficace.

Dans *Sans l'orang-outan*, les histoires s'écrivent de façon spontanée : « [...] notre littérature semble n'émaner de nulle part. Ses couplets circulent. Il en apparaît parfois de nouveaux qui se substituent aux précédents dans nos mémoires aussi oubliieuses que le sable. Nul auteur jamais n'en revendique la paternité²⁸³³ ». Le fait de raconter et d'écrire des histoires, c'est-à-dire la littérature, semble apparaître *ex nihilo* dans le temps qui suit la disparition tragique et fatale des orangs-outans. Dans la proposition « ses couplets circulent », les couplets sont sujets d'un verbe d'action, comme si ceux-ci décidaient d'eux-mêmes d'aller habiter le monde post-apocalyptique. Albert Moindre décrit donc une littérature tenace, invincible, organique et vivante, qui survit d'elle-même et qui époussette la mémoire ensablée des survivants. Par ailleurs, l'absence d'auteurs indique le glissement du texte littéraire vers le conte folklorique, vers la tradition orale des histoires, qui est la plus durable.

Dans *La Possibilité d'une île*, la nécessité souveraine du témoignage est ressentie par les néo-humains. Ainsi, Daniel25, au cours de son errance, trouve un message dans une bouteille envoyé par Marie23. Il interprète ce geste transmissif comme « [...] une manifestation supplémentaire de cette volonté absurde ou sublime, présente chez les humains, et restée identique chez leurs successeurs, de témoigner, de laisser une trace²⁸³⁴ ». Le besoin de témoigner, que Daniel25 évalue comme aussi « absurde » que « sublime », est donc hérité chez les néo-humains qui pourtant ne sont pas véritablement humains, ce qui laisse à penser que le langage et la littérature perdureront au-delà de leur temporalité. En ce sens, le roman de Houellebecq présente une forme d'optimisme qui va contre son influence schopenhauerienne.

²⁸³² « When reciting the story in later years, Toby liked to say that the Pigeons carrying Snowman-the-Jimmy flew like the wind », Atwood, *MA*, *op.cit.*, p. 350 (VO), p. 509 (VF).

²⁸³³ Chevillard, *SOO*, *op.cit.*, p. 81.

²⁸³⁴ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 475.

Comme l'analyse Walter Wagner, cet élan vers autrui constitue une forme de résistance au néant : « Si Schopenhauer proclame que le sens de notre destin consiste dans la souffrance [...], Houellebecq [...] aménage des enclaves d'optimisme où l'individu renonce à la tentation du néant au profit d'une présence de l'autre susceptible de combler notre vide existentiel²⁸³⁵ ».

Par ailleurs, le dernier chapitre de *La Possibilité d'une île*, qui est intitulé « Commentaire final », n'est pas un commentaire. Dans la mesure où Daniel25 a quitté son poste de greffier, ce chapitre ne constitue plus un commentaire mais un véritable récit de vie. Comme l'analyse Stéphanie Posthumus, « [c]'est lorsqu'il quitte cet environnement pour vivre sa propre aventure qu'il découvre la capacité de raconter sa propre vie²⁸³⁶ ». Daniel25 est désormais capable de raconter sa propre histoire, indépendamment de celle de Daniel1. En revanche, un paradoxe demeure : si Daniel25 a enfin atteint la liberté en devenant personnage de son propre récit, la lignée des Daniel, ainsi que l'héritage du récit de Daniel1, sont eux, condamnés à disparaître. Mais la fin de cette transmission, de cet héritage, se caractérise par l'émancipation de Daniel25 à la fois comme individu, puisqu'il est libéré de sa cellule, et comme personnage d'un récit, puisqu'il n'est désormais le narrateur que de sa propre existence.

Le récit permet aux personnages d'accéder à une forme d'immortalité. Aussi pense-t-on à Wong qui meurt enlisé à la fin de *Nos animaux préférés*, mais que Tatiana rassure avec la promesse suivante : « – Je t'inscrirai sur le registre²⁸³⁷ ». Cette affirmation vise à soulager Wong en suggérant qu'il survivra à travers le témoignage écrit. En devenant un personnage du registre de Tatiana, Wong accède à une forme d'éternité. C'est précisément ainsi que Raphaël Liogier interprète la spécificité humaine que constitue le fait de raconter des histoires :

L'homme se parle à lui-même, se décorporeise, de sorte qu'il s'immortalise dans les récits individuels et collectifs qu'il se raconte à lui-même, qui lui donnent une origine (une originalité, le distinguant des autres animaux) et une fin (une finalité qui ne le termine pas²⁸³⁸).

²⁸³⁵ Walter Wagner, « Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq », *op.cit.*, p. 122.

²⁸³⁶ Stéphanie Posthumus, « Portraits de l' *homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 88.

²⁸³⁷ Volodine, *NAP*, p. 152.

²⁸³⁸ Raphaël Liogier, « La vie rêvée de l'homme », *op.cit.*, p. 20.

Le récit permet donc aux hommes de se rendre immortels en transférant leur réalité dans le monde invincible de l'histoire et du langage. C'est en cela que la filiation diégétique est plus efficace et plus puissante que la filiation génétique.

Si les histoires sont importantes et nécessaires à l'homme, leur transmission d'une génération à une autre l'est tout autant. Les histoires établissent précisément le lien entre ces générations, permettant au langage et aux récits humains de ne pas disparaître dans le chaos qui menace notre planète. La transmission d'histoires vient alors relayer une filiation génétique lacunaire et décevante. En faisant naître des histoires, les hommes s'assurent de leur immortalité. Les histoires et le langage apparaissent donc comme les garants à la fois de la survie de la littérature, et de notre propre survie dans le monde. Selon Hogan, ceux qui racontent des histoires ont une fonction d'éclaireur dans un monde où le sens des choses est perdu : « Ouvrir les yeux est la fonction des conteurs d'histoires, des témoins et des gardiens de récits. Les histoires que nous connaissons et que nous racontons sont des réservoirs de lumière et de feu qui éclairent et illuminent l'obscurité de la nuit humaine, l'invisible²⁸³⁹ ».

2) La poésie de l'après ou le ré-enchantement du monde

Le rayon de lumière que versent les histoires sur un monde qui ne fait plus sens sont à l'origine d'un regain de poésie, qu'il s'agisse des marques génériques de la versification (l'insertion de vers dans la prose) ou d'une poésie au sens d'une forme qui porte une énergie²⁸⁴⁰ capable de réenchanter le langage, l'écriture, et le monde.

Cette poésie émane des histoires racontées. Elle est le résultat de cette filiation qui relaie la filiation biologique, et elle vient éclairer l'*oikos* détruit par l'ère de l'Anthropocène. La poésie apparaît d'abord dans certaines de nos œuvres sous la forme du chant. C'est notamment le cas dans *People of the Whale* où les chants apparaissent comme l'une des plus

²⁸³⁹ « Opening the eyes is the job of storytellers, witnesses, and the keepers of account. The stories we know and tell are reservoirs of light and fire that brighten and illuminate the darkness of human night, the unseen », Hogan, *The Woman Who Watches Over the World*, op.cit., p. 113.

²⁸⁴⁰ Nous entendons la « poésie » au sens de l'*energeia* chez Aristote, c'est-à-dire d'une force en marche, d'un souffle créateur. Nous nous rapprochons en cela de la définition selon Kenneth White de la poésie comprise moins « dans le sens académique de "théorie de la poésie" » que comme « l'intelligence poétique²⁸⁴⁰ » née du « *noûs poiêtikos* » aristotélicien, qui permet de comprendre l'environnement et de créer, de composer avec lui. Kenneth White, « Le grand champ de la géopoétique », op.cit.

importantes traditions de la tribu des A'atsika. Dès les premières lignes, il est indiqué que « [l]a tribu a des chansons sur l'océan, des chansons pour l'océan²⁸⁴¹ ». Or ces chants ponctuent le récit, sans pour autant qu'ils nous soient donnés à lire. Quand Thomas revient à Dark River, il sait que son ré-enracinement dans la tribu ne se fera pas sans l'apprentissage de ses chants. Aussi les anciens lui disent-ils : « Tu vas apprendre. Les chants²⁸⁴² ». Comme les histoires, ceux-ci sont transmis à Thomas afin qu'il puisse acquérir la sagesse des anciens qui savent comment habiter le monde. Cependant, Thomas n'a pas véritablement besoin de mémoriser les paroles de ces chants puisqu'elles sont gravées de façon immanente dans sa mémoire : « Puis il chante un chant de baleine ancien qu'il n'a jamais appris²⁸⁴³ ». L'héritage des chants est donc comme l'héritage d'un code génétique : il est immédiat et inné.

Les chants habitent l'homme et ré-enchantent sa vie brisée car leur fonction est réparatrice. Ils illuminent le monde : « Oh, oui, il y a des chants en dessous de l'eau, des danses, et de la joie certaines nuits. C'est comme un petit cadeau emballé dans les étoiles pour se rattraper du reste²⁸⁴⁴ », affirme ainsi la voix narrative. Les chants qui émanent de l'océan sont un « cadeau » caché dans les étoiles, c'est-à-dire qu'ils lient entre eux les éléments naturels et rythment le monde de musique. Par ailleurs, cette beauté panse « le reste » c'est-à-dire l'oppression subie par les tribus natives américaines et les déséquilibres de la justice environnementale, sociale, et politique. Hogan chérit les chants des tribus natives américaines car ils reflètent, selon elle, leur identité : « [...] nos danseurs et nos chanteurs sont ceux qui préservent l'héritage de la façon la plus significative et ressentent le plus les traditions²⁸⁴⁵ [...] ». Les chants et la danse sont donc un moyen d'être lié à la tradition, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu précédemment, de savoir comment habiter le monde en harmonie, comment réparer la rupture entre l'homme et son *oikos*.

La fin d'*Ouragan* laisse imaginer le chant de Joséphine adressé aux Noirs d'Amérique. L'anaphore « je chante » ponctue la prière finale de la vieille femme et honore « la douleur des terres perdues et des maisons détruites²⁸⁴⁶ », « la force de se relever et le désir de combat²⁸⁴⁷ » ou encore « le nègre exploité, la mère endeuillée²⁸⁴⁸ ». On comprend que le

²⁸⁴¹ « The tribe has songs about the ocean, songs to the ocean », Hogan, *PW*, p. 9.

²⁸⁴² « “You are going to learn. The songs” », Hogan, *ibid.*, p. 279.

²⁸⁴³ « Then he sings an old whale song he has never learned », Hogan, *ibid.*, p. 284.

²⁸⁴⁴ « Oh yes, there is singing down by the water, dancing, and joy some nights. As if it is a little gift wrapped in stars to make up for all the rest », Hogan, *ibid.*, p. 276.

²⁸⁴⁵ « [...] our dancers and singers are the ones who most significantly preserve the heritage and feel the strongest the traditions [...] », « In Depth with Linda Hogan », *op.cit.*, 1^{er}11^{er}24.

²⁸⁴⁶ Laurent Gaudé, *Ouragan*, *op.cit.*, p. 187.

²⁸⁴⁷ Laurent Gaudé, *idem*.

chant de Joséphine est un pansement posé sur les blessures de ce monde, qui sont – comme chez Hogan – des blessures autant sociales et politiques qu’environnementales. Le chant de Joséphine est une prière autant qu’un remède contre la destruction de l’environnement et l’oppression des minorités²⁸⁴⁹. L’émergence du chant dans le roman permet donc de réparer, d’adoucir, et de réenchanter notre rapport au monde.

Enfin, dans la trilogie *MaddAddam*, les chants des Enfants de Crake sont incessants, et les personnages humains se plaignent parfois de ce bruit de fond constant. La trilogie, d’ailleurs, commence et finit par ces chants. Dans les premières pages d’*Oryx and Crake*, l’apparition des Enfants de Crake est accompagnée du champ lexical des chansons. On trouve le verbe « chanter » ou « chantonner » (« to sing ») à plusieurs reprises²⁸⁵⁰, mais également la mention des Enfants chantant « en chœur » (« the children chorus²⁸⁵¹ ») ou de leur « voix chantante » (« their singsong way²⁸⁵² »). Les chants des Enfants de Crake accompagnent donc le début du récit, et en fournissent aussi la clôture, puisque la dernière phrase de *MaddAddam* est la parole de Barbe-Noire : « Maintenant, nous allons chanter²⁸⁵³ ». Comme chez Laurent Gaudé, la fiction se termine par un chant, à la manière de la tragédie antique où les chants du chœur encadrent les actes. Cette immixtion de la poésie dans la prose vient du caractère inaliénable du chant, même chez les créatures artificielles. Dans *The Year of the Flood*, Glenn est en effet conscient de ce qu’il perçoit comme une lacune : « La musique est innée, disait Glenn : elle fait partie de nos fibres. Il serait extrêmement difficile de nous en amputer, car c’est l’un de nos éléments essentiels, au même titre que l’eau²⁸⁵⁴ ». L’humain aurait donc biologiquement besoin de musique autant qu’il aurait besoin d’eau. Cela expliquerait pourquoi les chants de Thomas, chez Hogan, lui reviennent spontanément, sans qu’il ait à en apprendre les paroles. Par ailleurs, Glenn, une fois devenu Crake, ne parvient pas à se débarrasser de la propension humaine à chanter quand il crée les Enfants de Crake car, visiblement, « [o]n est câblé pour chanter²⁸⁵⁵ ». Or il peut paraître surprenant que les créatures du futur, qui ne sont pas tout à fait humaines²⁸⁵⁶, soient douées de poésie.

²⁸⁴⁸ Laurent Gaudé, *idem*.

²⁸⁴⁹ Voir le chapitre 4.

²⁸⁵⁰ Atwood, *OC*, p. 7 (VO), p. 15 (VF), ou p. 9 (VO), p. 17 (VF).

²⁸⁵¹ Atwood, *ibid.*, p. 7 (VO), p. 15 (VF).

²⁸⁵² Atwood, *ibid.*, p. 6 (VO), p. 14 (VF).

²⁸⁵³ « Now we will sing », Atwood, *MA*, p. 390 (VO), p. 562 (VF).

²⁸⁵⁴ « So music is built in, Glenn said : it’s knitted into us. It would be very hard to amputate it because it’s an essential part of us, like water », Atwood, *YOF*, p. 377 (VO), p. 449 (VF).

²⁸⁵⁵ « We’re hard-wired for singing », Atwood, *OC*, p. 352 (VO), p. 370 (VF).

²⁸⁵⁶ Voir le chapitre 6.

Mais au contraire, ce sont les êtres du futur qui manifestent le plus un enclin à la poésie. Ce constat étonnant confirme le succès de la filiation diégétique qui permet non seulement de transmettre des histoires, de conserver le langage, mais aussi et surtout de faire émerger de la poésie au milieu du chaos, de réveiller l'humanité dans le post-humain, et ainsi de ré-enchanter le monde. Loin d'être complètement désensibilisés et désillusionnés, les êtres de demain s'avèrent être les véritables porteurs de la sensibilité et de la créativité humaines. Cette poésie résistante, qui grandit dans le chaos, constitue l'un des caractères inaliénables de l'humanité. Comme le remarque Jean-Paul Engélibert, « [c]ontrairement à ce que voulait Crake, les Crakers ne peuvent pas vivre sans chants, sans mythes, sans rites²⁸⁵⁷ ». Le scientifique a donc échoué dans son entreprise de retirer aux créatures du futur tout potentiel créateur. Or la capacité de parler, de chanter et de rêver des Enfants de Crake leur octroie une très grande liberté : « Parce qu'ils possèdent le langage, ils inventent des pratiques qui subvertissent l'ordre voulu par leur créateur²⁸⁵⁸ ». Dans *MaddAddam*, les anciens chercheurs du projet ParadéN se demandent précisément pourquoi les Enfants de Crake, qui leur apparaissent comme des « fourmis », sont capables de chanter : « Et cette façon de chanter ? [...] pourrait-on la qualifier d'art²⁸⁵⁹ ? ». Ils peinent à imaginer que ces créatures, qui sont si différentes d'eux, puissent accéder à l'art, c'est-à-dire au symbole. Pourtant, c'est bien le cas. Très vite, les Enfants de Crake ne se contentent plus des chants. Quand Barbe-Noire apprend à écrire, les autres, eux, apprennent à représenter le réel : « Aujourd'hui, on a fait les images de Snowman-le-Jimmy et aussi d'Adam²⁸⁶⁰ », annoncent-ils fièrement. Or la création du portrait de Snowman et d'Adam au moyen d'objets ramassés ça et là est un geste artistique indéniable prouvant que ces êtres ont accès au symbolique. Crake, fier de ses créatures, affirme qu'elles « illustrent l'art du possible²⁸⁶¹ », mais ne se doute pas qu'elles ne sont pas uniquement l'illustration de cet art, mais l'art lui-même, ou plutôt la manifestation de la poésie dans l'ère post-humaine. En accédant à la puissance créatrice, les Enfants de Crake deviennent en quelque sorte humains, « malgré toutes les précautions prises pour éviter cette catastrophe²⁸⁶² ». La poésie émane donc d'eux plutôt que des personnages humains.

²⁸⁵⁷ Jean-Paul Engélibert, « L'éloge posthumain des humanités. *Oryx and Crake* de Margaret Atwood et les fictions de l'homme fabriqué depuis R.U.R. », *Revue de littérature comparée*, 2009, n° 332, volume 4, p. 459-469, p. 469.

²⁸⁵⁸ Jean-Paul Engélibert, *ibid.*, p. 461.

²⁸⁵⁹ « What about the singing ? [...] might it be termed art ? », Atwood, *MA*, p. 139 (VO), p. 205 (VF).

²⁸⁶⁰ « Today we made the pictures of Snowman-the-Jimmy, and of Adam as well », Atwood, *ibid.*, p. 376 (VO), p. 545 (VF).

²⁸⁶¹ « They represent the art of the possible », Atwood, *OC*, p. 305 (VO), p. 324 (VF).

²⁸⁶² Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume, op.cit.*, p. 96.

De la même façon, les néo-humains montrent un enclin à la poésie la plus pure et la plus inspirée. Stéphanie Posthumus remarque que « [t]out compte fait, *l'homo litteratus* continue à exister dans le monde post-humain, mais sous une forme nouvelle²⁸⁶³ ». Cette forme est poétique en ce qu'elle utilise le langage pour réenchanter le monde. En effet, ce n'est pas dans le récit de Daniel1 que les lecteurs peuvent s'attendre à trouver des passages poétiques exprimant un ré-enchantement du monde. À part les quelques poèmes composés par le personnage, ce récit aborde en prose les thèmes du sexe, du vieillissement ou des dérives sociales avec un ton cynique²⁸⁶⁴. Bien que Daniel1 s'adonne à une écriture lyrique à deux reprises, le monde qu'il décrit donnerait plutôt envie aux lecteurs que tout s'arrête et qu'aucune suite ne soit donnée à une humanité aussi usée que décadente.

L'écriture tardive de poèmes dans la vie de Daniel1 nous pousse cependant à croire que l'écriture lyrique est un outil de transmission poétique vers le futur. Cela paraît logique dans la mesure où les néo-humains, à l'inverse de Daniel1, montrent une sensibilité poétique accrue. Ces êtres artificiels éprouvent en effet une certaine nostalgie paradoxale d'un monde qu'ils n'ont pas connu. Aussi la lignée des Marie éprouve-t-elle « [...] la nostalgie du désir, l'envie de l'éprouver à nouveau, d'être irradiées comme leurs lointaines ancêtres par cette force qui paraissait si puissante²⁸⁶⁵ ». Cette nostalgie paraît inadéquate dans la mesure où les néo-humains ne savent pas ce qu'est le désir. Elle révèle une sensibilité particulière chez eux. Par exemple, il est indiqué que la production onirique de Daniel25 étant trop importante, il doit recevoir un traitement. Cette « surproduction onirique²⁸⁶⁶ », qui est présentée comme une défaillance biologique, est en fait la manifestation de sa capacité à rêver et à s'émanciper de son existence austère et sans but réel. C'est notamment ce qui le pousse à se lever la nuit pour observer les étoiles²⁸⁶⁷, activité contemplative *a priori* propre à l'humain. La sensibilité montrée par les néo-humains est d'autant plus étonnante qu'elle n'a pas lieu d'être. Aussi est-il intéressant de lire dans le commentaire de Daniel24 que « [r]ien n'égale la douceur du sommeil lorsqu'il se produit en présence de l'être aimé²⁸⁶⁸ », ou bien que « notre vie au moment de sa disparition a le caractère d'une bougie qu'on souffle²⁸⁶⁹ ». La métaphore de la vie qui s'essouffle comme une flamme fragile est un leitmotiv poétique humain, aussi

²⁸⁶³ Stéphanie Posthumus, « Portraits de *l'homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 88.

²⁸⁶⁴ Voir le chapitre 5.

²⁸⁶⁵ Houellebecq, *PUI*, p. 425.

²⁸⁶⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 225.

²⁸⁶⁷ Houellebecq, *ibid.* p. 414.

²⁸⁶⁸ Houellebecq, *ibid.*, p. 168.

²⁸⁶⁹ Houellebecq, *idem*.

s'étonne-t-on de le voir emprunté par un être qui ne doit-être que rationnel. Quand il s'apprête à mourir, Daniel²⁴ éprouve même « une très légère tristesse²⁸⁷⁰ », bien que cet événement ne soit pas censé provoquer chez lui la moindre émotion. Cette sensibilité inattendue fait vivre aux néo-humains des épisodes « [...] suffisants de mini-grâce (tels qu'en offrent le glissement du soleil sur les volets, ou le retrait soudain, sous l'effet d'un vent plus violent venu du Nord, d'une formation nuageuse aux contours menaçants²⁸⁷¹) [...] ».

Ajoutons que l'éveil de la sensibilité au monde passe par une appréciation des éléments naturels jugés esthétiques et apaisants tels que « le glissement du soleil » ou la « formation nuageuse aux contours menaçants ». Ce sont donc les néo-humains plutôt que les humains qui permettent une réflexion poétique sur l'environnement, le ré-enchantement d'un *oikos* qui leur est pourtant étranger. Ainsi l'observation ou plutôt la contemplation des éléments naturels, déclenche-t-elle chez Daniel²⁵ des épisodes de grâce qui le libèrent momentanément de sa condition de simple maillon génétique : « Alors que le soleil commençait à chauffer, à illuminer de reflets dorés la surface du lac, je méditai quelque temps sur la grâce, et sur l'oubli²⁸⁷² [...] ». La présence chaude et agréable du soleil provoque chez Daniel²⁵ une réflexion métaphysique à laquelle le système totalitaire qui l'a fait naître ne l'a pas éveillé. Autrement dit, c'est chez les néo-humains que naît un discours positif et poétique capable de réenchanter le monde à travers le langage. Ils sont capables d'être touchés par une forme de grâce, de capacité d'appréciation du beau. Aussi Daniel²⁵ est-il surpris de trouver des poèmes écrits par Daniel²⁴. Ces poèmes en vers, qui sont introduits dans la prose, montrent une grande qualité poétique. L'un des vers exprime notamment la capacité des néo-humains à l'abstraction du sens : « *Le ciel a la couleur d'un drame*²⁸⁷³ ». Ce vers pourrait être emprunté à un auteur surréaliste tant il s'écarte du réel pour exprimer une émotion. L'affirmation de la sensibilité des néo-humains s'exprime donc à travers le genre poétique. Celui-ci reflète une capacité de contemplation de l'environnement naturel qui n'apparaît pas dans les écrits de Daniel¹²⁸⁷⁴. Aussi lit-on dans le poème de Marie²³ une grande sensibilité environnementale :

²⁸⁷⁰ Houellebecq, *ibid.*, p. 169.

²⁸⁷¹ Houellebecq, *ibid.*, p. 425.

²⁸⁷² Houellebecq, *ibid.*, p. 455.

²⁸⁷³ Houellebecq, *ibid.*, p. 182.

²⁸⁷⁴ Voir le chapitre 9.

*Et la mer qui m'étouffe, et le sable,
 La procession des instants qui se succèdent
 Comme des oiseaux qui planent doucement sur New York,
 Comme de grands oiseaux au vol inexorable.
 Allons ! Il est grand temps de briser la coquille
 Et d'aller au devant de la mer qui scintille
 Sur de nouveaux chemins que nos pas reconnaissent
 Que nous suivrons ensemble, incertains de faiblesse²⁸⁷⁵.*

L'abondance des références aux éléments naturels, qui sont au nombre de six en huit vers, est notoire. L'environnement naturel vivant et non vivant accompagne la rêverie d'un « Je » lyrique qui semble être à l'orée de sa propre naissance, enfermé dans une coquille étouffante sur la plage. Les oiseaux, qui sont mentionnés à deux reprises, sont l'indice d'un possible ré-enchantement du monde car leur vol est « inexorable » et parcourt le ciel de New York, que l'on sait détruite. Le poème de Marie²³ est donc l'affirmation de la possibilité d'une renaissance de la sensibilité, d'un renouveau humain, de « nouveaux chemins » à suivre. Bien que la faiblesse du « Je » lyrique soit rappelée en fin de poème, bien qu'elle concerne une entité collective, « nous », qu'on peut supposer être l'humanité ou la néo-humanité, ce poème n'en constitue pas moins une affirmation positive de la beauté du monde et de la possibilité de renaître en son sein, en sa coquille. Quand il sort de sa coquille technologique, sa cellule, Daniel²⁵ semble accéder à cette renaissance libératrice. Entouré pour la première fois d'un environnement naturel, il est envahi d'une grande émotion : « L'aube se leva, humide, sur le paysage de forêts, et vinrent avec elle des rêves de douceur, que je ne parvins pas à comprendre. Vinrent les larmes, aussi, dont le contact salé me parut bien étrange²⁸⁷⁶ ». La vue des forêts et la douceur que celle-ci évoque à Daniel²⁵ réveillent des émotions fortes qui le font pleurer. S'il est prudent d'envisager la possibilité d'un discours cynique et ironique chez Houellebecq, il semble cependant que l'émotion de Daniel²⁵ est sincère, et que l'environnement naturel n'a pas ici la fonction de paysage-état d'âme²⁸⁷⁷. Car l'environnement permet à Daniel²⁵ d'accéder au bonheur, état que Daniel¹ a très peu sinon jamais connu : « [...] mon individualité se dissolvait dans la série indéfinie des jours ; j'étais heureux²⁸⁷⁸ ». Or ce sont bien les « prairies et les montagnes [...] les bains dans une rivière glacée, les minutes passées à se sécher au soleil, les soirées ensemble autour du feu à la

²⁸⁷⁵ Houellebecq, *ibid.*, p. 384.

²⁸⁷⁶ Houellebecq, *ibid.*, p. 441.

²⁸⁷⁷ Comme c'est le cas dans d'autres extraits. Voir le chapitre 9.

²⁸⁷⁸ Houellebecq, *PUI, op.cit.*, p. 449.

lumière des étoiles²⁸⁷⁹ » qui le rendent heureux. Observant la présence des quatre éléments et la disparition soudaine et entière de toute technologie dans l'environnement final de Daniel25, Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair suggèrent que « [q]uoique Daniel25 soit le produit d'un processus hautement technologique, le clone retrouve une existence purement élémentaire à la fin du roman²⁸⁸⁰ ». Or ce retour au monde naturel, cette proximité avec l'environnement extérieur, la sortie de la bulle aseptisée, correspondent à l'éveil d'une sérénité chez un personnage qui pourtant n'a jamais été préparé à une telle révélation. Cette sensibilité valide l'hypothèse scientifique présentée par Daniel25 selon laquelle il existe « dans l'esprit humain des processus non algorithmiques²⁸⁸¹ » qui empêchent de reproduire la personnalité d'un individu, et qui de ce fait permettent aux néo-humains de développer leur propre personnalité et leur propre sensibilité. Ainsi, le dernier chapitre du roman, consacré à l'errance de Daniel25 dans le monde naturel et dans les ruines de l'humanité, présente une grande qualité poétique. L'auteur lui-même avoue être satisfait de ce travail : « Personnellement, j'aime la dernière partie de *La Possibilité d'une île*. [...] C'est dur à expliquer mais j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de très, très beau dans cette dernière partie. Il ouvre la porte, et le monde devient autre²⁸⁸² ». L'ouverture de la porte par Daniel25 est une ouverture sur le champ des possibles, et sur la poésie. Par ailleurs, Houellebecq est satisfait d'avoir inséré dans la prose des passages poétiques : « Pour la première fois, j'ai réussi ici à intégrer de la poésie au milieu de la prose. Ça fait sens. Je suis satisfait de ce livre, comment dire, physiquement²⁸⁸³ ». Par « physiquement », on peut comprendre « formellement », c'est-à-dire que l'auteur se réjouit d'avoir pu inclure de la poésie dans un texte en prose, permettant l'inclusion plus générale d'une poésie permettant de réenchanter le monde décrit par Daniel1, qui est si proche du nôtre.

Dans les deux œuvres du *corpus* qui abordent les thèmes des manipulations génétiques et l'avènement d'un être perfectionné, nous remarquons que ce nouvel être, succédané créé sur mesure par les hommes, n'est pas insensible au monde. Au contraire, il est un être de poésie, bien plus – visiblement – que ne l'est l'humain imparfait qui s'est fourvoyé dans une

²⁸⁷⁹ Houellebecq, *idem*.

²⁸⁸⁰ Stéphanie Posthumus et Stéfan Sinclair, « L'inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *op.cit.*, p. 353.

²⁸⁸¹ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 245.

²⁸⁸² « I personally like the last part of *The Possibility of an Island*. I don't think it resembles anything I've done before, but no reviewer has mentioned it. It's hard to explain but I have the feeling that there's something very, very beautiful in that last part. He opens the door, and it's another world », Susannah Hunnewell, « Michel Houellebecq : The Art of Fiction No.2016 », *op.cit.*

²⁸⁸³ Jérôme Garcin, « Un entretien avec Michel Houellebecq : "Je suis un prophète amateur" », *op.cit.*

guerre contre sa propre modernité. C'est que la poésie est présentée dans ces œuvres comme un élément inaliénable et intrinsèque à toute existence humaine mais également post-humaine. Plus encore, elle constitue un acte de résistance. La liberté, pour Daniel²⁴, est liée à de petits événements comme celui de contempler la beauté du monde : « Aujourd'hui que tout apparaît, dans la clarté du vide, j'ai la liberté de regarder la neige²⁸⁸⁴ », affirme-t-il. Or l'affirmation voire la revendication de cette liberté – qui paraît être une liberté primaire – constitue déjà un acte de résistance dans la mesure où les néo-humains ne sont pas censés contempler le monde mais bien travailler au commentaire du récit de Daniel¹¹. Dans *Oryx and Crake*, la capacité des Enfants de Crake à chanter est un pied de nez aux mises en garde de Crake, leur créateur, contre la dangerosité de l'art et du symbole : « *Attention à l'art. [...] Dès qu'ils se mettent à faire de l'art, les ennuis commencent.* De l'avis de Crake, la pensée symbolique, sous quelque forme que ce soit, marquait le début de la fin²⁸⁸⁵ ». Mais Crake se trompe : la capacité des créatures artificielles à accéder au symbolique et à la poésie ne marque pas le début de la fin, mais plutôt la fin de la fin, c'est-à-dire la sortie du chaos et de l'impasse du réel et du langage.

La poésie qui se manifeste avec puissance chez les personnages post-humains est notable dans l'ensemble des fictions de l'Anthropocène étudiées. Elle est parfois une poésie du chaos, qui ré-enchanté l'environnement désespérant des personnages ayant survécu à la catastrophe. Aussi Cloé Korman décrit-elle les personnages de l'écriture post-exotique de Volodine comme « ces individus qui oscillent eux-mêmes entre cynisme crasse et lyrisme incandescent²⁸⁸⁶ ». Le « lyrisme incandescent » des personnages semble habiter les œuvres de notre *corpus* dont le langage contribue à réenchanter le monde. Nous avons, par exemple, déjà évoqué la grande qualité poétique de l'écriture de Hogan qui est toujours en lien profond avec l'environnement naturel²⁸⁸⁷. Dans la trilogie d'Atwood, certaines réflexions de Snowman sont aussi nourries par une véritable énergie poétique. Face aux étoiles, Snowman s'interroge sur le mystère de cette beauté stellaire ancestrale qui a survécu à la fin de l'humanité mais ne consiste plus désormais qu'en autant de « [m]essages sans expéditeur²⁸⁸⁸ ». La comparaison des étoiles à un message dont l'expéditeur serait inconnu ou inexistant révèle, au-delà d'une

²⁸⁸⁴ Houellebecq, *ibid.*, p. 44.

²⁸⁸⁵ « *Watch out for art [...]. As soon as they start doing art, we're in trouble.* Symbolic thinking of any kind would signal downfall, in Crake's view », Atwood, *OC*, p. 361 (VO), p. 379 (VF).

²⁸⁸⁶ Cloé Korman, « Antoine Volodine ou la fête après l'Apocalypse », *op.cit.*

²⁸⁸⁷ Voir le chapitre 9.

²⁸⁸⁸ « *Their light is millions, billions of years out of date. Messages with no sender* », Atwood, *OC*, p. 109 (VO), p. 122 (VF).

influence romantique, une véritable inspiration poétique. Car la beauté de l'*oikos* demeure dans le monde post-apocalyptique. Aussi Toby est-elle émerveillée par le réveil de la nature :

Les lucioles sont sorties. Le thym et la lavande sont en fleurs, et l'air embaume de leur parfum. Quelques lumiroses sauvages luisent le long du grillage. Plusieurs petits lapins vert fluo sont en train d'en grignoter les feuilles basses. D'énormes papillons de nuit gris forment comme des nuages de cendre²⁸⁸⁹.

Le monde naturel n'a pas longtemps souffert des catastrophes environnementales ayant suivi l'épidémie biologique. Au contraire, il semble plus vivant que jamais²⁸⁹⁰. Les animaux sortent de leur terrier et les plantes « sont en fleurs » et sentent bon. Par ailleurs, les espèces végétales et animales issues des manipulations génétiques des hommes (les lumiroses et les lapins verts) se sont intégrées à l'ensemble de l'écosystème. La description de cet environnement est positive et donne l'impression que le monde post-apocalyptique peut réserver des réjouissances. Il n'est en somme une fin que pour l'humain, à moins que celui-ci n'arrive à survivre au moyen du langage, des histoires et de la poésie. Ainsi, quand Zeb, après son accident d'avion, est contraint de manger un ours, son imagination est d'inspiration poétique : « Maintenant qu'il avait mangé le cœur, est-ce qu'il saurait parler le langage des ours²⁸⁹¹ ? ». L'écriture, dans la trilogie est traversée d'une poésie insufflant des possibles pour une humanité menacée. Aussi nos œuvres traduisent-elles le souci de la conservation du langage ainsi que la survie de la poésie au-delà des catastrophes environnementales. Dans la mesure où la poésie peut émaner d'êtres qui ne sont plus tout à fait humains, il semble qu'elle ne puisse totalement disparaître du monde et qu'au contraire, elle puisse le réenchanter au moyen d'un imaginaire travaillé, d'une écriture inspirée et d'histoires à raconter.

Comme l'explique Hogan, les histoires sont une amélioration du récit de l'existence humaine :

²⁸⁸⁹ « The fireflies are coming out. The lavender and thyme are in bloom, releasing their airborne flavours. A few self-seeded lumiroses glimmer along the edges of the fence ; several of the shimmering green rabbits are nibbling at their bottom leaves. Giant grey moths drift like blown ash », Atwood, *MA*, p. 49 (VO), p. 79 (VF).

²⁸⁹⁰ Sur la résilience du végétal, voir le chapitre 2.

²⁸⁹¹ « Having eaten the heart, could he now speak the language of bears ? », Atwood, *ibid.*, p. 81 (VO), p. 122 (VF).

La statue du Colosse de Rhodes, la pierre géante qui a rendu Dieu jaloux, a été réduite en miettes, mais les pierres ont été réutilisées pour d'autres bâtiments et d'autres créations, et cela, je crois parfois que c'est ce que nous, humains, faisons avec nos histoires : nous les transformons en quelque chose de mieux, si nous le pouvons, quelque chose de magnifique, des créations du côté du quotidien²⁸⁹².

Dans l'ère de l'Anthropocène, si l'humanité doit recycler son mode de vie tout entier, l'écrivain, lui, peut se pencher sur le recyclage du langage et des histoires qui permet de construire et de reconstruire sans cesse les piliers de l'humanité. Comme l'affirme Raphaël Liogier, « [l]'homme doit pouvoir se raconter, reconstruire son être moral, être lui-même à nouveau cet autre imaginaire qui peut espérer un monde meilleur²⁸⁹³ [...] ». Cette injonction à se raconter entérine le pouvoir du récit et de l'écriture. Selon Raphaël Liogier, « [t]out en l'homme est une façon de se dire : l'outil, la maison, le vêtement, la voiture²⁸⁹⁴ ». Si tout est récit, la présente étude autorise à affirmer que la littérature fictive apparaît comme l'un des lieux les plus propices, l'un des terreaux le plus fertiles pour faire naître des histoires. Or c'est précisément par les histoires, par le récit et par le langage que l'espèce humaine peut espérer survivre aux difficultés qui l'attendent. Car, comme l'affirme Jean-Paul Engélibert, « [l]'humanité, même modifiée, ne s'éteindra pas tant qu'elle parlera²⁸⁹⁵ ». Or parler c'est déjà transmettre. C'est panser la blessure d'une filiation biologique qui fait défaut, et c'est aussi invoquer la poésie. C'est pourquoi Daniel 1 a fondamentalement tort lorsqu'il affirme haut et fort la disparition « jug[ée] inéluctable²⁸⁹⁶ » de la poésie. Celle-ci n'est non seulement pas morte, comme vient le prouver la sensibilité spontanée des néo-humains, mais elle est aussi ravivée par l'après, par l'urgence de survivre. Elle permet également de faire un pas vers le retour à l'*oikos*. Comme l'affirme Hogan, « [n]ous vivons non seulement dans un corps mais également dans une histoire, et notre histoire vit dans la terre²⁸⁹⁷ ». Humains, histoires et terre sont donc intimement liés, et la poésie les attache entre eux.

D'où l'importance de raconter aux hommes d'aujourd'hui et de demain des histoires où l'espoir se fait encore entendre. Dans *MaddAddam*, Lamantin (Manatee) conseille à Toby

²⁸⁹² « The statue of Colossus, the stone giant that made God jealous, was struck to ruin, but the stones were used again for other buildings and creations, and this, I sometimes think is what we humans do with our histories ; we transform them into something better, if we can, something beautiful, creations of the daily sort », Hogan, *The Woman Who Watches Over The World*, *op.cit.*, p. 111.

²⁸⁹³ Raphaël Liogier, « La vie rêvée des hommes, *op.cit.*, p. 26.

²⁸⁹⁴ Raphaël Liogier, *ibid.*, p. 21.

²⁸⁹⁵ Jean-Paul Engélibert, *Apocalypses sans royaume*, *op.cit.*, p. 100.

²⁸⁹⁶ Houellebecq, *PUI*, *op.cit.*, p. 185.

²⁸⁹⁷ « We live not only inside a body but within a story as well, and our story resides in the land [...] », Hogan, *The Woman Who Watches Over The World*, *op.cit.*, p. 204.

d'alléger le ton des histoires racontées aux Enfants de Crake : « “Raconte-leur une belle histoire qui finit bien”²⁸⁹⁸ ». Ce conseil n'est pas simplement lié à l'ingénuité du public de Toby. Il permet aussi et surtout d'insister sur l'importance de ne pas enfermer le récit de la catastrophe ou de la crise environnementale dans une impasse de désespoir, de ne pas le rendre univoque. Même dans le scénario du futur le plus sombre, que la souriante mais terrible écriture volodienne incarne, il semble que « la connivence des personnages “post-exotiques”, et la communauté qu'ils parviennent à recréer, envers et contre tout, *via* la littérature – par l'échange et la transmission des récits oraux – sauve bien quelque chose du désastre²⁸⁹⁹ »

Les fictions de l'Anthropocène, en faisant place aux histoires transmises entre personnages, font naître un espoir né du langage. C'est là le pouvoir de la littérature, parfaitement résumé par George Steiner :

C'est parce que nous pouvons raconter des histoires, fictives ou mathématico-cosmologiques, à propos d'un univers de plusieurs milliards d'années ; c'est parce que nous pouvons...conceptualiser le lundi matin après notre crémation ; c'est parce que des phrases avec des “si”...peuvent, prononcées selon notre volonté, nier, reconstruire, changer le passé, le présent et l'avenir, cartographiant *autrement* les déterminants de la réalité pragmatique, que l'expérience continue à valoir la peine d'être faite. L'espoir est la grammaire²⁹⁰⁰.

L'espoir est la grammaire, donc. Il habite dans les mots et dans les histoires qui, à leur tour, donnent à notre humanité les clés d'un monde qu'il reste encore à *habiter*.



Nous avons montré dans cette partie comment les fictions de l'Anthropocène, dans leur diversité, permettent de complexifier la crise de l'humain révélée par l'imaginaire de la crise environnementale. Elles offrent notamment d'investir, par la fiction même, les façons

²⁸⁹⁸ « Tell them a happy story », Atwood, *MA*, p. 44 (VO), p. 73 (VF).

²⁸⁹⁹ Mélanie Lamarre, « Antoine Volodine et la fiction idéologique », *op.cit.*, p. 298.

²⁹⁰⁰ George Steiner, *Errata: An Examined Life*, Phoenix, 1998, p. 85. Traduit et cité par Zygmunt Bauman, *Vies perdues*, *op.cit.*, p. 185.

dont nous comprenons le monde, c'est-à-dire comment nous faisons (encore) sens de notre rapport problématique à lui.

Mais ce ne sont pas vraiment les auteurs qui s'expriment derrière un discours qui se voudrait didactique et concentré sur un message écologiste : c'est plutôt l'écriture elle-même qui révèle une réinvention de l'environnement au cœur du récit fictif. Pour ce faire, elle met à distance le réel dans lequel s'étendent les multiples aspects de la crise environnementale et propose d'habiter des ailleurs au moyen de l'imagination.

Cette proposition, qu'on a pu appeler « esthétique de l'esquive²⁹⁰¹ », est moins la suggestion d'un démenagement du réel que la proposition de ré-habiter, au moyen de l'écriture fictive et des histoires qu'elle enfante, le monde que nous croyions perdu. Raconter des histoires, pour l'*homo litteratus* que nous sommes, c'est habiter *ensemble*, par le partage des récits, un *oikos* ré-enchanté par la poésie. C'est s'assurer que ne s'effacera pas, même au-delà des temps apocalyptiques, le langage humain qui porte en lui la garantie de notre survie.

Il semble donc que le pouvoir de l'écriture soit le critère décisif d'une possible écologie littéraire, ajoutant sa pierre à l'édifice contemporain de l'élaboration d'une pensée environnementale. L'écologie littéraire serait alors cette proposition de reconstruction d'un réel brisé au moyen de l'écriture et de l'imaginaire. Comme l'affirme Olivier Bessard-Banquy dans son analyse de l'écriture contemporaine,

Malgré l'explosion du réel, il reste possible de représenter le monde, même fragmenté. Malgré l'éclatement du puzzle de l'identité, il reste possible de s'atteler à sa recomposition. Malgré l'aboutissement aliénant de la société moderne, il reste possible de s'attacher à la construction du sens²⁹⁰².

Il semble que c'est bien cette construction du sens que constitue l'écologie littéraire dans les fictions de l'Anthropocène. Celle-ci raconte le réel dans ses contradictions, le faisant parfois exploser de l'intérieur, l'abandonnant aussi pour aller investir des ailleurs, des possibles invoqués par l'écriture.

Parce qu'elle est libre et joueuse, parce qu'elle sait mettre à distance le réel pour mieux l'habiter, l'écriture qui caractérise les fictions de l'Anthropocène rejoint ce qu'Olivier Bessard-Banquy appelle la « poétique hédoniste » qui

²⁹⁰¹ Voir le chapitre 9, p. 586.

²⁹⁰² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op.cit.*, p. 13.

[...] rit de se voir si belle en son miroir. Parce qu'elle prend plaisir à jouer avec le monde comme avec un fauve en cage. Parce qu'elle tire sa propre jouissance de son action sur le monde. Parce que, ce faisant, elle permet à l'homme de s'affranchir de sa dépendance du monde, de le réinventer sans cesse, de le reconstruire indéfiniment²⁹⁰³.

Le jeu de l'écriture fictive avec le réel est donc à comprendre comme une tentative de le recomposer, de le recoudre en complexifiant et en imaginant ce qui nous lie à lui. L'écologie littéraire, dans les fictions de l'Anthropocène, est cette énergie poétique qui propose – afin de faire survivre « ce à quoi nous tenons », pour reprendre la juste expression d'Émilie Hache – d'habiter le monde de mots, et d'habiter les mots d'une écriture vive, moins par son contenu que par sa forme et sa force, par sa confiance en l'imaginaire.

²⁹⁰³ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op.cit.*, p. 188.

Conclusion

Les mots - demeure(nt)

Écologie littéraire et fictions de l'Anthropocène

Notre étude a montré comment les œuvres du *corpus*, que nous avons appelées « fictions de l'Anthropocène », révèlent une possible écologie littéraire, c'est-à-dire une contribution à la pensée environnementale contemporaine qui serait spécifique à la littérature et qui passerait par ce qui la caractérise, c'est-à-dire la diégèse et l'écriture.

Les fictions investissent les motifs de la crise environnementale en les problématisant dans le récit et en imaginant des alternatives possibles à un réel fragmenté. Elles révèlent un imaginaire, qui désigne à la fois le réseau d'images qu'elles invoquent et la capacité à l'imaginer, c'est-à-dire à l'accueillir dans un espace symbolique qui puisse se détacher du réel. Si ces fictions reflètent plusieurs modes de compréhension du monde, elles mettent parfois à distance les normes littéraires qui, de coutume, permettent de représenter le réel et de décrire l'environnement. Le détour opéré par l'imagination, le déracinement du réel et l'émancipation de la langue nous font parfois perdre de vue le vaste contexte de l'Anthropocène. Mais ce détour constitue moins le moyen de rejeter les réalités de l'Anthropocène que de les ancrer solidement dans le texte littéraire.

Il apparaît que les fictions de l'Anthropocène ne doivent pas nécessairement être des *romans sur l'écologie*, des « écofictions » ou « œuvres environnementales » qui ne pourraient se distinguer que par ce qu'elles disent sur la crise environnementale. Elles sont plutôt les œuvres postmodernes qui accueillent en leur sein une certaine écologie littéraire, une proposition, souvent esthétique, de réinvestir le sujet environnemental au cœur de la forme littéraire. C'est cela qui justifie l'inclusion, dans le *corpus*, d'une œuvre comme celle de Volodine, qu'on ne pourrait pas immédiatement classer comme une œuvre *sur l'environnement*. Or nous avons vu à quel point l'écriture et le récit de la littérature post-exotique révèlent une écologie littéraire, une exploration libre d'une crise qui touche chaque aspect de notre présence au monde.

Stéphanie Posthumus fait la même proposition en évoquant l'œuvre de Houellebecq, qui n'est pas environnementale en ce qu'elle aborderait ou défendrait des idéaux écologistes. Elle pense d'ailleurs que Lawrence Buell, s'il devait traiter de l'auteur français dans ses travaux, rejetterait l'œuvre de Houellebecq de son *corpus* d'« œuvres environnementales ». Pourtant, *La Possibilité d'une île* révèle une certaine écologie littéraire : « Tout compte fait, il n'est point question de prétendre que le roman de Houellebecq est un texte environnemental mais plutôt de saisir son ambiguïté assumée comme composant nécessaire de l'imagination

environnementale française²⁹⁰⁴ », nous dit Stéphanie Posthumus, suggérant à son tour que la proposition d'un genre littéraire environnemental n'est pas pertinente. C'est pour cela que cette étude comparée a insisté sur les diverses formes de l'écriture sur la crise environnementale dans la littérature contemporaine.

En ce sens, nous avons voulu inviter à la lecture d'œuvres qui ne sont pas *évidemment* écologiques²⁹⁰⁵ mais qui sont bien des fictions de l'Anthropocène en ce qu'elles disent quelque chose de notre rapport actuel au monde dans le contexte d'une crise générale. Nous avons par ailleurs démontré que la crise environnementale ne peut pas être limitée à ses symptômes les plus évidents, que sont la pollution, le réchauffement climatique ou la disparition des espèces animales. C'est une crise bien plus importante qu'elle désigne, qui touche tous les aspects de notre présence au monde en tant qu'individus, groupes sociaux, mais aussi en tant qu'espèce humaine. Or les fictions étudiées révèlent un imaginaire qui permet d'aborder ces questions dépassant la seule crise environnementale et d'évoquer une crise de l'humain, sans que l'un et l'autre ne puissent être séparés.

Cet imaginaire littéraire participe d'un imaginaire social également nourri par les œuvres artistiques, cinématographiques ou vidéo-ludiques qui participent de la culture nord-occidentale. À travers les fictions de l'Anthropocène, la littérature montre bien, comme l'écrit Dominique Viart, comment elle « [...] se saisit à bras le corps de questions décisives pour notre temps : l'être social, l'inscription dans l'Histoire, la confrontation au réel, la méfiance envers les discours, l'usage du quotidien, le renouvellement des formes de l'engagement²⁹⁰⁶ ». Selon lui, en abordant ces questions, la littérature se confronte véritablement au réel et propose une épistémologie proprement littéraire²⁹⁰⁷.

La littérature encore vive

De ce fait, nous ne pouvons nous inscrire dans les nombreuses analyses contemporaines annonçant la mort imminente ou révolue de la littérature, et à plus forte raison

²⁹⁰⁴ Stéphanie Posthumus, « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », *op.cit.*, p.31.

²⁹⁰⁵ D'où une prise de distance avec l'essai au demeurant très pertinent d'Adam Trexler, qui fait des fictions portant sur le sujet du réchauffement climatique l'unique porte d'entrée dans les problématiques de l'Anthropocène. Adam Trexler, *Anthropocene Fictions*, *op.cit.*

²⁹⁰⁶ Dominique Viart, « Conclusion : Une littérature d'aujourd'hui pour demain », dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, *op.cit.*, p. 525-527, p. 525.

²⁹⁰⁷ Dominique Viart, *ibid.*, p. 527.

du roman français²⁹⁰⁸. En effet, selon ces approches, la littérature serait épuisée, les récits vidés de sens, et il faudrait de façon urgente la réinvestir afin de ne pas la laisser mourir. D'ailleurs pour Lawrence Buell, comme pour Neil Evernden²⁹⁰⁹ ou Bill McKibben²⁹¹⁰, « la crise environnementale implique une crise de l'imagination dont l'amélioration dépend de notre capacité à trouver de meilleurs moyens d'imaginer les rapports entre l'humanité et la nature²⁹¹¹ ». Il nous semble que s'il y a crise de l'imagination, du roman ou plus généralement de la littérature, alors ce n'est pas au sens d'une pénurie ou d'une mort, mais bien d'une émulation et d'un changement. Comme le décrit parfaitement Olivier Bessard-Banquy, « [s]i le roman est en crise, c'est parce que l'existence est en crise, c'est parce que le sens est en crise – parce qu'il reste à trouver²⁹¹² ». La « crise de l'imagination » ne serait alors que le symptôme d'une élaboration et d'une construction d'un imaginaire dans une période de trouble.

Par exemple, il ne faudrait pas voir l'émergence notoire des récits post-apocalyptiques en littérature comme le symptôme d'une littérature à l'agonie. Günther Anders, dont les travaux nourrissent ceux de Jean-Paul Engélibert dans *Apocalypses sans royaume*, affirme que

Plus personne n'aura la chance de lire l'inscription "il était une fois". Et plus aucun conteur de ne servira de cette formule pour rendre compte de l'existence féérique de l'humanité. Parce que le cimetière qui nous attend est tel que les défunts qui y reposeront ne laisseront personne derrière eux²⁹¹³.

Or la littérature peut offrir une réponse apaisante à cette anticipation inquiétante quoique justifiée. Les récits post-apocalyptiques sont, comme nous l'avons démontré, une puissante suggestion d'un ailleurs par lequel les fictions de l'Anthropocène proposent non pas d'abandonner notre monde, mais de le ré-habiter au moyen de l'imaginaire. Anticiper le pire

²⁹⁰⁸ Sur le sujet, voir par exemple Jean-Marie Domenach, *Le Crépuscule de la culture française*, Paris, Plon, 1995. L'ouvrage dirigé par Dominique Viart et Laurent Demanze propose par ailleurs une étude approfondie de cette affirmation. Voir Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature ; esthétiques et discours de la fin*, op.cit.

²⁹⁰⁹ Neil Evernden, *The Natural Alien : Humankind and Environment*, Toronto, Toronto University Press, 1993.

²⁹¹⁰ Bill McKibben, *The End of Nature*, op.cit.

²⁹¹¹ « [...] environmental crisis involves a crisis of the imagination the amelioration of which depends on finding better ways of imagining nature and humanity's relation to it », Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, op.cit., p. 2.

²⁹¹² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op.cit., p. 267.

²⁹¹³ Günther Anders, « Le Délai » [1960], dans *La Menace nucléaire*, traduction par Christophe David, Paris, Éditions du Rocher / Le serpent à Plumes, 2006, p. 252. Jean-Paul Engélibert choisit cette citation comme épigraphe pour son essai *Apocalypses sans royaume*, op.cit.

ne signifie peut-être pas uniquement, comme le dit Jonas, s’y préparer. Cela peut aussi signifier l’occuper par les mots et l’imaginaire pour qu’il ne nous soit plus complètement étranger, ou tout autant, l’envoyer dans un ailleurs fictif, l’installer dans des possibles pour éviter qu’il ne s’installe dans le réel. L’analyse de nos œuvres a montré que la fiction littéraire, même (*surtout* ?) celle qui traite de la fin du monde, n’est pas à bout de souffle puisqu’elle invente des îles où tout est possible et joue avec le réel, ouvrant sur un réveil de la poésie au cœur du texte. Les fictions de l’Anthropocène, ce sont bien les récits de ce qui vit *encore* dans la menace d’une mort totale. En ce sens, il nous semble qu’elles révèlent non seulement une littérature vivante mais une littérature encore *vive*, c’est-à-dire « qui présente des manifestations de vie intense²⁹¹⁴ », qui refuse de voir le langage, et les choses auxquelles il réfère, glisser vers le néant.

Ce que peuvent les mots

L’analyse des fictions de l’Anthropocène permet en fait de révéler ce que peut la littérature *en tant que littérature*, dans l’élaboration d’une pensée et d’un imaginaire de la crise environnementale.

D’abord, elle peut dans une certaine mesure réparer ou atténuer l’angoisse générée par la situation réelle du monde. Les fictions de l’Anthropocène montrent en effet une capacité à provoquer, chez les lecteurs, un sentiment cathartique permettant d’évacuer le pressant « sentiment de la fin²⁹¹⁵ » qui peut les agiter. La voix narrative de *Nos animaux préférés* en assure d’ailleurs ses lecteurs : « Quoi qu’il en soit, aujourd’hui notre souhait est que ces lignes, ajoutées sans prétention à la *Shagga des sept reines sirènes*, cicatrisent tant bien que mal ce vide, redonnent au moins au vide un semblant raisonnable d’apparence²⁹¹⁶ ». C’est la volonté de « cicatriser » qui meut le récit des « shaggas », celle de ne pas laisser ses lecteurs se perdre complètement dans des récits parfois cauchemardesques, et de leur rappeler l’éclat du langage et de l’écriture. Comme l’analyse Mélanie Lamarre :

²⁹¹⁴ « vif, vive », *Trésor de la Langue Française*

²⁹¹⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, *op.cit.*

²⁹¹⁶ Volodine, *NAP*, *op.cit.*, p. 56.

La littérature possède une fonction à la fois critique et mémorielle, peut-être réparatrice. Car moins qu'alerter la société sur les dangers qu'elle court, la représentation volodinienne de l'apocalypse semble un moyen de se prémunir contre l'inéluctable, de l'exorciser en le figurant, en le devançant, en l'apprivoisant. Quant à l'horreur du passé, si l'auteur la figure, c'est en offrant aussi à ses personnages la possibilité de lui échapper²⁹¹⁷.

Le récit post-exotique offre donc une porte de sortie. Comme dans un labyrinthe, on ne peut trouver celle-ci la première fois, et on ne peut pas l'emprunter sans avoir pris des détours angoissants, sans avoir été confrontés à l'inquiétude de ne jamais en sortir. Or il nous semble que l'ensemble des fictions de l'Anthropocène prévoit cette porte de sortir cachée dans le récit, qu'elles ont le mérite, selon la formulation d'Isabelle Stengers, de « fabriquer l'espoir au bord du gouffre²⁹¹⁸ ». Cet espoir est traduit dans les œuvres par un retour aux traditions chez Hogan, un retour à l'humain chez Houellebecq, un retour à la maison chez Chevillard, ou un retour aux autres chez Atwood. Sans qu'il signifie un retour vers le passé, il exprime toujours une réparation de ce qui a été brisé entre l'homme et son environnement, un indice sur la possibilité de vivre dans le monde, *avec* le monde.

Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz évoquent la « fable » qu'est le récit officiel sur la prise de conscience d'une urgence dans l'ère de l'Anthropocène, et insistent sur l'importance de le déjouer, de « forger de nouveaux récits et donc de nouveaux imaginaires pour l'Anthropocène²⁹¹⁹ [...] ». Or c'est bien ce que proposent les fictions de l'Anthropocène. Comme le résume Stéphanie Posthumus :

²⁹¹⁷ Mélanie Lamarre, *Ruines de l'utopie*, op.cit., p. 231.

²⁹¹⁸ Elle utilise cette expression précisément à propos du « Manifeste Cyborg » de Donna Haraway. Isabelle Stengers, « Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre (à propos de l'œuvre de Donna Haraway) », *Revue des Livres et des idées*, n°10. [En ligne] URL : <http://www.revuedeslivres.onoma6.com/articles.php?idArt=324> , consulté le 21 avril 2016.

²⁹¹⁹ Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène*, op.cit., p. 11-12.

La force de la littérature se trouve justement dans sa capacité d'explorer d'autres mondes possibles, de juxtaposer plusieurs rapports différents entre l'homme et le monde, de bouleverser le lecteur sans lui donner de réponse, de jouer des ressorts de l'ambiguïté et de l'ironie pour affronter la complexité du monde. Alors que la science et la technologie ont recours au langage sur un mode instrumental, l'entendant essentiellement comme moyen de transmission, la littérature puise dans la pluralité du langage, en écho avec la multiplicité des expériences du monde²⁹²⁰.

La littérature, à l'inverse de nombreuses autres formes de discours, n'est pas constituée de messages pragmatiques à transmettre dans l'urgence du présent. C'est donc bien en tant que tel, en tant que langage du possible, qu'elle peut offrir à l'imaginaire collectif et à la pensée environnementale en cours des mots pour ré-enchanter le monde.

Enfin, et comme nous l'avons déjà observé, la littérature suggère la possibilité d'un retour « chez soi », c'est-à-dire à un rapport au monde qui ne serait plus problématique, anxiogène voire eschatologique. François Gavillon suggère que la littérature peut ou doit participer, au moins un peu, à la résolution de la crise environnementale : « Depuis longtemps les pierres, les rochers et les arbres nourrissent la littérature. Sans doute le temps est-il maintenant venu que la littérature se porte au secours de la nature²⁹²¹ ». Notre étude révèle toutefois qu'elle n'invite pas à atténuer la crise environnementale en indiquant aux lecteurs quelles idéologies ils pourraient suivre ou quels comportements ils devraient adopter. C'est autrement qu'elle propose de remédier, à sa façon, et par les moyens qui lui sont propres, à la crise de l'environnement, et plus largement aux problèmes que pose l'ère de l'Anthropocène. Face à la difficulté d'habiter le monde, nos œuvres habitent vigoureusement le texte littéraire. Elles habitent à la fois l'imaginaire, qu'elles explorent au moyen de multiples récits, et elles habitent les mots, en utilisant le langage et l'écriture comme terreau pour faire repousser les choses, ou au moins notre rapport brisé à elles. « Poétiquement toujours / Sur terre habite l'homme²⁹²² », écrit Hölderlin. Or c'est bien dans cette idée d'un investissement poétique du monde par le langage que s'inscrivent les fictions de l'Anthropocène. Les mots constituant le socle du langage et de l'imaginaire, il revient à la littérature d'en faire une demeure pour que soit possible l'exploration de ce monde, qui reste encore à *habiter*.

²⁹²⁰ Stéphanie Posthumus, « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », *op.cit.*, p. 16.

²⁹²¹ François Gavillon, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post-?) postmoderne », *op.cit.*, p. 97.

²⁹²² Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable », Œuvres, traduction par André du Bouchet, Paris, La Pléiade, 1977.

Bibliographie

Corpus primaire

I. Œuvres principales

- ATWOOD Margaret, *Oryx and Crake*, New York, Anchor Books, 2003.
Le Dernier Homme, traduction par Michèle Alabaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, 2005.
- ATWOOD Margaret *The Year of the Flood*, New York, Bloomsbury, 2009.
L'Année Du Déluge, traduction par Jean-Daniel Brèque, Paris, Robert Laffont, 2009.
- ATWOOD Margaret, *MaddAddam*, London, Bloomsbury, 2013.
MaddAddam, traduction par Patrick Dusouliez, Paris, Robert Laffont, 2014.
- CHEVILLARD Éric, *Oreille Rouge*, Paris, les Éditions de Minuit, 2005.
- CHEVILLARD Éric, *Sans l'orang-outan*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
- HOGAN Linda, *People of the Whale*, W.W Norton & Company, New York, 2008.
- HOUELLEBECQ Michel, *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- VOLODINE Antoine, *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006.

II. Œuvres secondaires

1) Fiction

- ABBEY Edward, *The Monkey Wrench Gang* [1975], New York, Harpers Collins, « Perennial Books », 2000.
Le Gang de la clef à molette, traduction par Pierre Guillaumin, Paris, Éditions Gallmeister, 2006.
- BALLARD James Graham, *The Burning World*, Berkley Books, New York, 1964.
- BASS Rick, *The Hermit's Story*, Boston, Houghton Mifflin, 2002.
L'Ermite, traduction par Anne Wicke, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 2004.
- BECK Béatrix, *La Décharge*, Paris, Grasset, 1979

- BOYLE Tom Coraghessan, *A Friend of the Earth*, New York, Penguin Books, 2001.
- BRYANT Dorothy, *The Kin of Ata Are Waiting for You* [1971], New York, Random House, 1997.
- BUCCIARELLI Elisabetta, *Corps à l'écart*, traduction par Sarah Guilmault, Paris, Asphalte éditions, 2013.
- CALLENBACH Ernest, *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston* [1977], New York, Banyan Tree Books, 2004.
- CHEVILLARD Éric, *Choir*, Paris, les Éditions de Minuit, 2009.
- CHEVILLARD Éric, *La Princesse orgueilleuse*, Paris, Éditions des Braques, 2010.
- CHEVILLARD Éric, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- CHEVILLARD Éric, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
- DARRIEUSSECQ Marie, *Truismes*, Paris, Éditions P.O.L., 1996.
- DE LILLO Don, *Underworld*, New York, Scribner, 1997.
- GAUDÉ, Laurent, *Ouragan*, Paris, Actes Sud, 2010.
- HELLER Peter, *The Dog Stars*, New York, Alfred A.Knopf, 2012.
- HOUELLEBECQ Michel, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010.
- HOUELLEBECQ Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998.
- HOUELLEBECQ Michel, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- KINGSOLVER Barbara, *Dans la lumière* [*Flight Behavior*, 2012], traduction par Martine Aubert, Paris, Éditions Payot et rivages, 2013.
- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Ourania*, Paris, Gallimard, 2006.
- LE GUIN Ursula, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, New York, Harper & Row, 1974
- LE GUIN Ursula, *Always Coming Home*, New York, Harper & Row, 1985.
- LESSING Doris, *Canopus in Argos*, New York, Alfred A.Knopf, 1979-1983.
- LIGNY Jean-Marc, *AquaTM*, Nantes, l'Atalante, 2006.
- MATSON Suzanne, *The Tree-Sitter*, New York, W. W. Norton & Company, 2007.
- McCARTHY Cormac, *All the Pretty Horses* [1992], New York, Alfred A.Knopf, 2000.
De si jolis chevaux, traduction par Martin Hirsch et Patricia Schaeffer, Arles, Actes Sud, 1993.
- McEWAN Ian, *Solar*, New York, Anchor Books, 2011.
- MINARD Céline, *Le Dernier monde*, Paris, Denoël, 2007.

OZEKI Ruth, *All Over Creation*, New York, Penguin Books, 2004.

PANCAKE Ann, *Strange as This Weather Has Been: A Novel*, Emeryville, Shoemaker & Hoard, 2007.

RUFIN Jean-Christophe, *Le Parfum d'Adam* [2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2010.

SCHMIDT Arno, *Miroirs Noirs*, Paris, Bourgois, 1994.

TESSON Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011.

VANIER Nicolas, *Solitudes blanches*, Paris, Actes Sud, 1994.

VOLODINE Antoine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002.

VOLODINE Antoine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999.

VOLODINE Antoine, *Terminus radieux*, Paris, Seuil, 2014.

WERBER Bernard, *Le Papillon des étoiles*, Paris, Albin Michel, 2006.

2) Non fiction

CARSON Rachel, *Printemps Silencieux* [*Silent Spring*, 1962], traduction par Jean-François Gravrand, Marseille, Wildproject, 2014.

GRAN Iégor, *L'Écologie en bas de chez moi*, Paris, POL, 2011.

EGGERS Dave, *Zeitoun*, New York, Vintage Books, 2009.

FOREMAN Dave, *Ecodefense: A Field Guide to Monkeywrenching*, Ned Ludd Books, Earth First!, Tucson, Arizona, 1985.

LEOPOLD Aldo, *Almanach d'un comté des sables* [*A Sand County Almanac*, 1949], traduction par Anna Gibson, Paris, Flammarion, 2000.

THOREAU Henry David, *Maine Woods* [1864], Princeton, Princeton University Press, 1983.

THOREAU Henry David, *Walden* [1854], Londres, Collector's Library, 2004.

HUMBOLDT Alexandre de, *Cosmos, Essai d'une description physique du monde* [*Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*; 1834-1859], traduction par M.H. Faye et M.Ch.Galuski, Paris, Librairie des sciences naturelles et des arts illustrés, Théodore Morgand, 1864, tome II.

WEISMAN Alan, *The World Without Us*, New York, Thomas Dunne Books, 2007.

Homo disparitus, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Paris, Flammarion, 2007.

3) Autres œuvres littéraires de référence

BALZAC Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes* [1838-1847], Paris, Gallimard, 2010.

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

BENEDETTI Mario, « Una mujer desnuda », *Inventario Dos*, Madrid, Visor Libros, 1993.

BRETON André, « L'union libre », *Clair de terre* [1923], Paris, Gallimard, 2009.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, « Folio », 2007

CERVANTES Miguel (de), *Don Quichotte de la Manche* [*El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, 1605-1615] Paris, Gallimard, 2015.

DE LA BRUYÈRE Jean, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, [1688], Paris, Gallimard, 1975.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, traduction par André du Bouchet, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1977.

La Bible de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.

LAMARTINE Alphonse de, *Méditations poétiques* [1820], Paris, Gallimard, 1981.

SWIFT Jonathan, *Gulliver's Travels*, Londres, Benjamin Motte, 1726.

Les Mille et une nuits I, II et III, traduction par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2006.

ORWELL George, *1984* [1949], Paris, Editions Gallimard, 2015.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir* [1830], Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995.

WOLLSTONECRAFT SHELLEY Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* [*Frankenstein or the Modern Prometheus* ; 1818, 1831], traduction par Paul Couturiau, Paris, Gallimard, 2008.

WOLLSTONECRAFT SHELLEY Mary, *Le Dernier homme* [*The Last Man*, 1826], traduction par Paul Couturiau, Paris, Gallimard, 1998.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, GF Flammarion, 1966.

Corpus secondaire

I. Critique et théorie littéraire

1) Critique et théorie générales

Ouvrages et ouvrages collectifs

ATWOOD Margaret, *In Other Worlds : SF and the Human Imagination*, Londres, Virago, 2011.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2001.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* [1941], Paris, José Corti, 1985.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* (suivi de *Nouveaux Essais Critiques*) [1953], Paris, Seuil, « Points Essais », 1972.

BAUDELAIRE Charles, « Qu'est-ce que le romantisme ? », *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », tome II, 1976.

BAUDOU Jacques, *La Science-fiction*, Paris, « Que sais-je », Presses Universitaires de France, 2003.

BELLANGER Aurélien, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.

BERTOLINI Gérard, JOLY Marc, KERSIMON Isabelle, *et al., Déchets D'œuvres, la littérature et le déchet*, Angers, Le polygraphe, 1992.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2003.

CAMPBELL Joseph, *The Power of Myth*, New York, Doubleday, 1988.

CARROLL Joseph, *Evolution and Literary Theory*, Columbia, University of Missouri Press, 1995.

CERQUIGLINI Blanche et TADIÉ Jean-Yves, *Le Roman d'hier à demain*, Paris, Gallimard, 2012.

CHASSAY Jean-François, *Imaginer la science ; Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003.

CHASSAY Jean-François, *Si la science m'était contée ; Des savants en littérature*, Paris, Le Seuil, 2009.

- DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2000.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume*, Paris, Classique Garnier, 2013.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, *L'Homme fabriqué. Récits de la création de l'homme par l'homme*, Paris, Garnier, « Anthologies », 2000.
- GONTARD Marc, *Écrire la crise ; L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2013.
- GOUANVIC Jean-Marc, *La Science-fiction française au XX^e siècle (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.
- HARRISON Robert Ligon, *Forêts*, traduction par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, 1992.
- KERMODE Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1967.
- LAWRENCE David Herbert, *Studies in Classic American Literature* [1923], Londres, Penguin Books, 1977.
- MARTINON Philippe, *Les Strophes: étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Paris, Champion, 1911.
- RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galillé, 2007.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1999.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001.
- SERVOISE Sylvie, *Le Roman face à l'histoire ; La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- STEINER George, *Errata: An Examined Life*, Phoenix, 1998.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction: Flaubert, Goethe, Melville*, Paris, Presses universitaires de France, CNED, 2011.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2009.

Chapitres d'ouvrages, articles de revues et préfaces

- BESSARD-BANQUY Olivier, « Ecrire pour contre-attaquer », *Europe*, n°868-869, août-septembre 2001.
- BLANCKEMAN Bruno, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », dans BRUN Catherine et SCHAFFNER Alain (s.d.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées ; Littérature française (XX^e – XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2005, p. 161-170.

- BRUN Catherine et SCHAFFNER Alain, « Vouloir pouvoir », dans BRUN Catherine et SCHAFFNER Alain (s.d.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées ; Littérature française (XX^e – XXI^e siècles)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2005, p. 7-15.
- ENGÉLIBERT JEAN-PAUL, « Après la catastrophe, l'utopie », dans ENGÉLIBERT Jean-Paul et GUIDÉE Raphaëlle, *Utopie et catastrophe ; Revers et renaissances de l'utopie (XVI^e – XXI^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2015, p. 239-253.
- ENGÉLIBERT Jean-Paul, « L'éloge posthumain des humanités », *Revue de littérature comparée*, n°332, 2010, p. 459-469.
- ESZQUERRA Julian Muela, « Préface », dans ESZQUERRA Julian Muela (ed.), *Le Locus terribilis : topique et expérience de l'horrible*, Berne, Peter Lang, 2013, p. 7-20.
- GRENAUD-TOSTAIN Céline, « La plume et l'éprouvette », *Poétique*, n° 173, 2013, p. 27-46.
- HOUSSAIS Yvon, « La forêt labyrinthe », dans ESZQUERRA Julian Muela (ed.), *Le Locus terribilis : topique et expérience de l'horrible*, Berne, Peter Lang, 2013, p. 129-140.
- LECERCLE Jean-Jacques, « Généalogie de l'archétype du savant, ou : Le savant cosinus était-il fou ? », dans MACHINAL Hélène (dir.), *Le Savant Fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 28-43.
- LIOGIER Raphaël, « La vie rêvée de l'homme », *La Pensée de midi*, n° 30, volume 1, 2010, p. 18-27.
- MACHINAL Hélène, « Introduction », dans MACHINAL Hélène (dir.), *Le Savant Fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 11-25.
- MEURÉE Christophe, « Et après ? Tentative de reconstitution d'un sujet apocalyptique », dans MEURÉE Christophe (dir.), *Le sujet apocalyptique, Interférences littéraires*, Université Catholique de Louvain, n°5, novembre 2010.
- STIÉNON Valérie, « La dystopie française d'Émile Souvestre à Léon Daudet ; petite traversée générique », dans ENGÉLIBERT Jean-Paul et GUIDÉE Raphaëlle, *Utopie et catastrophe ; Revers et renaissances de l'utopie (XVI^e – XXI^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « La Licorne », 2015, p. 111-123.
- WEBER (ROBINEAU-WEBER) Anne-Gaëlle, « Frankenstein ou l'homme fabriqué », dans Pierre Brunel (s.d.), *L'Homme artificiel*, Paris, Didier Érudition, CNED, 1999, p. 203-242.
- WEBER Anne-Gaëlle, « Préface. Éléments pour une histoire de la séparation des sciences et de la littérature », dans WEBER Anne-Gaëlle (ed.), *Belles lettres, science et littérature, Épistémocritique*, « Ouvrages en ligne », 2015, p. 5-13, [en ligne] URL : <http://epistemocritique.org/spip.php?rubrique82&lang=fr>, consulté le 21 avril 2016.
- ZHAO Jia, « L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly », *Intercâmbio*, 2ème série, volume 6, 2013, p. 158-175.

2) Critique du corpus primaire

Ouvrages

- CLÉMENT Murielle Lucie, *Houellebecq, Sperme et sang*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- LAMARRE Mélanie, *Ruines de l'utopie. Antoine Volodine, Olivier Rolin.*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- TOLAN Fiona, *Atwood, Feminism and Fiction*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007.
- VOLODINE Antoine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 2008.

Chapitres d'ouvrages et d'actes de colloque, article de revues

- ALLAMAND Carole, « Du Sommaire au Moindre : L'Humanité en fuite », *Contemporary French and Francophone Studies*, volume 16, n°4, septembre 2012, p. 517-524.
- BAYARD Pierre, « Pour une littérature comparée », dans BLANCKEMAN Bruno, SAMOYAUULT Tiphaine, VIART Dominique et BAYARD Pierre, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 93-118.
- BIRON Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, volume 41, n°1, 2005, p. 27-41.
- BLANCKEMAN Bruno, « L'herméneutique du fou », dans BLANCKEMAN Bruno, SAMOYAUULT Tiphaine, VIART Dominique et BAYARD Pierre, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 7-36.
- CAZABAN-MAZEROLLES Marie, « La Poétique écologique Profonde d'Éric Chevillard », *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n°11, 2015, p. 60-70.
- CHASSAY Jean-François, « Les particules de Krause : à propos des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans *Sex in Contemporary French Writing*, Australian Journal of French Studies, n°1, volume 42, 2005, p. 36-49.
- DAHAN-GAIDA Laurence, « La fin de L'histoire (naturelle) : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq », dans PAQUIN Jacques (s.d), *Histoires naturelles, Tangence*, n°73, 2003, p. 93-114.
- FARIA Dominique, « Éric chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, Carnets, numéro spécial printemps / été 2010, p. 113-119.
- FARIA Dominique, « L'île chez Chevillard : entre utopie et dystopie », dans CABRAL Maria de Jesus et SANTOS Ana Clara (dir.), *Les Possibilités d'une île*, Paris, Éditions Pétra, « Des îles », janvier 2014, p. 309-324.
- LAMARRE Mélanie, « Antoine Volodine et la fiction idéologique », dans DETUE Frédéric et RUFFEL Lionel (dir.), *Volodine, Etc.; Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 287-300.

- MORREY Douglas, « Houellebecq, Genetics and Evolutionary Psychology », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, p. 227-238.
- PAGACZ Laurence, « Apocalypse écologique dans le roman du XX^e siècle : *Ravage* de Barjavel et *La leyenda de los soles* de Aridjis », dans LAMBERT Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 47-63.
- POSTHUMUS Stéphanie, « Les enjeux des animaux (humains) chez Michel Houellebecq, du darwinisme au post-humanisme », *French Studies*, n°68, volume 3, juillet 2014, p. 359-376.
- POSTHUMUS Stéphanie, « Portraits de l' *homo litteratus* dans le darwinisme littéraire et *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *@nalyzes*, volume 9, n°2, printemps-été 2014, p. 70-95.
- POSTHUMUS Stéphanie et SINCLAIR Stéfan, « L'inscription de la nature et de la technologie dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq », *Contemporary French and Francophone Studies*, n°15, 2011, p. 349-356.
- PRÖLL Julia, « «Plus de médium, plus d'image...» – Le remplacement du lien familial par le clonage dans l'œuvre de Michel Houellebecq : Une possibilité de survie ? » dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (s.d.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles ; La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 217-226.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « Rendre bête », dans BLANCKEMAN Bruno, SAMOYAUULT Tiphaine, VIART Dominique et BAYARD Pierre, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 37-58.
- SERVOISE Sylvie, « Présentisme et post-exotisme : les frères ennemis », dans DETUE Frédéric et RUFFEL Lionel (dir.), *Volodine, Etc.; Post-exotisme, poétique, politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 265-279.
- SOULÈS Dominique, « La langue chahutée d'Antoine Volodine », *Faire danser la langue : le langage en jeu*, Actes de Colloque de la SESDEF 2011-2012, Université de Toronto, 5-6 mai 2011, p. 13-24.
- VIART Dominique, « Littérature spéculative », dans BLANCKEMAN Bruno, SAMOYAUULT Tiphaine, VIART Dominique et BAYARD Pierre, *Pour Éric Chevillard*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 59-92.
- WAGNER Walter, « Le bonheur du néant : une lecture schopenhauerienne de Houellebecq », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (s.d.), *Michel Houellebecq sous la loupe*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007, p. 109-122.

Thèses et mémoire

- BOULARD Anaïs, *L'écriture post-apocalyptique contemporaine, de la dégénérescence du monde à l'energeia poétique*, sous la direction d'Anne-Rachel Hermetet, soutenu en juin 2011 à l'université d'Angers.

DANIEL Marc, *L'Art du récit chez Éric Chevillard*, sous la direction d'Alain Schaffner, soutenue le 22 juin 2012 à l'université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

SHEDADEH Samira, "*La femme atwoodienne*" : étude de l'influence du féminisme sur la femme contemporaine à travers les protagonistes de Margaret Atwood », sous la direction de François Gallix, soutenue le 18 novembre 2006 à l'université Paris Sorbonne 4.

3) Critique et théories littéraires de l'environnement

Ouvrages et ouvrages collectifs

BATE Jonathan, *The Song of the Earth*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

BERQUE Augustin, *Écoumène ; introduction à l'étude des milieux humains* [1987], Paris, Belin, 2009.

BERQUE Augustin, *La Pensée paysagère*, Paris, Archibooks, 2008.

BOYD Brian, *On the Origin of Stories, Evolution, Cognition and Fiction*, Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

BUELL Lawrence, *Writing for an Endangered World ; Literature, Culture, and Environment in the U.S and Beyond*, Cambridge et Londres, The Belknap press of Harvard University Press, 2001.

CANAVAN Gerry et ROBINSON Kim Stanley, *Green Planets ; Ecology and Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2014.

CHELEBOURG Christian, *Les Écofictions*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.

COLLOT Michel, *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011.

DEGUY Michel, *Écologiques*, Paris, Hermann, « Le Bel aujourd'hui », 2012.

DOUGLAS Mary, *De la souillure ; Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1967], traduction par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 2001

DWYER Jim, *Where the Wild Books are ; A Field Guide to Ecofiction*, Reno, University of Nevada Press, 2010

EVERNDEN Neil, *The Natural Alien : Humankind and Environment*, Toronto, Toronto University Press, 1993.

GARRARD Greg, *Ecocriticism*, Londres et New York, Routledge, 2004

GLOTFELTY Cheryll et FROMM Harold (ed.), *The Ecocriticism Reader ; Landmarks in Literary Ecology*, Athènes et Londres, The University of Georgia Press, 1996.

- GUIGNARD James et MURPHY T.P. (ed.), *Literature, Writing and the Natural World*, Newcastle, Cambridge Scholars publishing, 2009.
- HEISE Ursula K., *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, New York, Oxford University Press, 2008.
- MORTON Timothy, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- PATRIARCA Eliane (ed.), *Du souffle dans les mots ; Trente écrivains s'engagent pour le climat*, Paris, Flammarion, 2015.
- SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu: Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, « Tête nue », 2015.
- SUBERCHICOT Alain, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, « Le monde nord-américain ; Histoire-Culture-Société », 2002.
- SUBERCHICOT Alain, *Littérature et Environnement; pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp Essentiel », 2012.
- TREXLER Adam, *Anthropocene Fictions ; The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2015.
- WHITE Kenneth, *Le Plateau d'Albatros ; Introduction à la géopoétique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1994.

Chapitres d'ouvrages et articles de revues, préfaces

- AFEISSA Hicham-Stéphane, « Imaginaire du dernier homme et éthique environnementale », dans LAMBERT Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 33-46.
- ANDERMATT CONLEY Verna, « Eco-Subjects », dans CONLEY Peter et ANDERMATT CONLEY Verena (dir.), *Rethinking Technologies*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1993, p. 77-91.
- ATWOOD Margaret, « Préface », dans SUZUKI David, *Ma dernière conférence: La planète en héritage*, traduction par Marianne Champagne, Montréal, Boréal, 2010.
- BARTHÉLÉMY Lambert, « Introduction : imaginer l'environnement aujourd'hui », dans LAMBERT Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 9-15.
- BAYON Estelle, « Le cinéma de l'humilité : un imaginaire environnemental cinématographique », dans LAMBERT Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 93-104.
- BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas (dir.), « Littérature & écologie, vers une écopoétique », *Écologie & politique*, n°36, volume 2, 2008, p. 15-28.

- BOISSON Bernard, « Contempler la nature, passer de la division à la vision », dans HALLÉ Francis, LEFLAIVE Anne-Claude, CLÉMENT Gilles, *et al.*, *Habiter la terre en poète*, Paris, Association les Cabanons et Les Éditions du Palais, 2013, p. 274-275.
- BOUVET Rachel, « Géopoétique, géocritique, écocritique: points communs et divergences », conférence présentée à l'Université d'Angers le mardi 28 mai 2013, [en ligne] URL : https://rachelbouvet.files.wordpress.com/2013/05/confecc81rence_angers-28-mai-2013.pdf, consulté le 21 avril 2016.
- BUELL Lawrence, « Ecocriticism: Some Emerging Trends », *Qui parle*, volume 19, n°2, printemps/été 2011, p. 87-115.
- BUELL Lawrence, « Literature as Environmental Thought Experiment », dans SWEARER Donald K., *Ecology and the Environment: Perspectives from the Humanities*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- DELÉAGE Jean-Paul, « Utopies et dystopies écologiques », *Écologie & Politique*, n°37, volume 3, 2008, p. 33-43.
- GAVILLON François, « L'ensauvagement du texte de nature et textualisation du *wilderness* : Henry D.Thoreau et Rick Bass », dans Véronique Béghain et Lionel Larré (s.d.), *La Fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 139-151.
- GAVILLON François, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post-?) postmoderne », *Écologie & Politique*, n°36, volume 2, 2008, p. 85-97.
- DEGUY Michel, « Les fins de la littérature : Écologie et poésie », dans Dominique Viart et Laurent Demanze (s.d.), *Fins de la littérature : esthétiques et discours de la fin, tome I*, Armand Colin, « Recherches », Paris, 2012, p. 105-120.
- HEISE Ursula, « The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism », *PMLA*, n°121, 2006, p. 503-516.
- HOGAN Linda, « Foreword ; Earthing History : International Perspectives in Feminist Ecocriticism », dans GAARD Greta, ESTOK Simon C. et OPPERMAN Serpil, *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*, New York, Routledge, 2013.
- JOHNS-PUTRA Adeline, « Climate Change in Literature and Literary Studies: From Cli-fi, Climate Change Theatre and Ecopoetry to Ecocriticism and Climate Change Criticism », *Wiley Interdisciplinary Reviews: WIREs Climate Change*, n°2, volume 7, 2016, p. 266-282.
- PIERSSENS Michel, « Éditorial », *Épistémocritique*, n°1, 1^{er} avril 2007, [en ligne] URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article110>, consulté le 21 avril 2016.
- POSTHUMUS Stéphanie, « État des lieux de la pensée écocritique française », *Eco-zon@: European Journal of Literature, Culture, Environment*, n°1, volume 1, 2010, p. 148-154.
- POSTHUMUS Stéphanie, « Écocritique et *ecocriticism*. Repenser le personnage écologique. », dans Mirella Vadean et Sylvain Davir (s.d.), *La pensée écologique et l'espace littéraire*, « Figura », n°36, 2014, p. 15-34.

POSTHUMUS Stéphanie, « Penser l'imagination environnementale française sous le signe de la différence », dans LAMBERT Barthélémy (dir.), *Imagination(s) environnementale(s), Raison Publique, Arts, Politique et Société*, n°17, Presses Universitaires de Rennes, hiver 2012, p. 15-32.

PUGHE Thomas, « Réinventer la nature : vers une éco-poétique », *Études anglaises*, volume 1, Tome 58, 2005, p. 68-81.

RODARY Estienne et LEFÈVRE Mathias, « L'avenir est déjà parmi nous », *Écologie & politique*, n°37, volume 3, 2008, p. 15-22.

WESTPHAL Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes ; esquisse », dans WESTPHAL Bertrand (dir.), *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 9-40.

WHITE Kenneth, « Le grand champ de la géopoétique », kennethwhite.org, [en ligne] URL : <http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>, consulté le 21 avril 2016.

Conférences

« Que peut la fiction face à la crise écologique ? », CHARBONNIER Pierre, GUEST Bertrand et HACHE Émilie, Conférence de France Culture enregistrée par la BPI, 14 mai 2014, [en ligne] URL : http://www.dailymotion.com/video/x1t5nmu_que-peut-la-fiction-face-a-la-crise-ecologique_news, consulté le 21 avril 2016.

HERMETET Anne-Rachel, « “[L]e crime se vend mieux que le réchauffement climatique” : thèmes, formes et enjeux des préoccupations environnementales dans le roman policier et le thriller européen », Colloque de la Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL), Université de Saarland, Sarrebruck, 10-13 juin 2014.

HEISE Ursula, « Comparative Literature between Anthropocene and Posthumanism », « Literatur und Ökologie », Colloque de la Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL), Université de Sarrebruck, 10-13 juin 2014.

POSTHUMUS Stéphanie, « Environment, Landscape, Literature: In Search of a French Ecological Literary Theory », « Protecting nature and the environment in the 19th and 20th centuries - the French experience », Colloque international de l'Association de l'histoire de la protection de la nature et environnement. Paris 4, Sorbonne, Paris, 23-25 septembre 2010.

SICHÈRE Bernard, « À quoi bon les poètes en temps de détresse », dans HALLÉ Francis, LEFLAIVE Anne-Claude, CLÉMENT Gilles, et al., *Habiter la terre en poète*, Paris, Association les Cabanons et Les Éditions du Palais, 2013, p. 121-130.

Compte rendu

GUEST Bertrand, « Littératures de l'écologie, témoins du social », *Acta Fabula*, volume 13, n°9, novembre/décembre 2012, [en ligne] URL : <http://www.fabula.org/revue/document7348.php>, consulté le 21 avril 2016.

II. Sciences humaines générales

1) Philosophie et éthique de l'environnement

Ouvrages

- ANDERS Günther, *La Menace nucléaire* [1960], traduction par Christophe David, Paris, Éditions du Rocher / Le serpent à Plumes, 2006.
- ARISTOTE, *La Poétique*, traduction par Barbara Gernez, Paris, les Belles lettres, 1997.
- ARISTOTE, *La Politique*, traduction par Pierre Louis, Paris, Hermann, « Savoirs, Culture », 1996.
- BAUDRILLARD Jean, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1994.
- BERKELEY Georges, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* [1710], New York, Dover Publications, 2003.
- BESNIER Jean-Michel, *Demain les posthumains ; Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Hachette Littératures, « Haute tension », 2009.
- DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.
- DESCARTES René, *Discours de La Méthode ; Pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* [1637], Paris, Flammarion, 2000.
- FERRY Luc, *Le Nouvel ordre écologique*, Paris, Grasset, 1992.
- GLUCKSMANN Alain, *La Troisième mort de Dieu*, Paris, Nil, 2000.
- GUATTARI Félix, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, « Collection l'espace critique », 1989.
- HACHE Émilie, *Ce à quoi nous tenons: Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond / La Découverte, 2011.
- HARAWAY Donna, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York et Londres, Routledge, 1989.
- HOBBS Thomas, *Du Citoyen, principes fondamentaux de la philosophie de l'État* [1642], traduction par Samuel Sorbière et Gérard Mairet, Paris, Librairie générale française, 1996.
- HÖSLE Vittorio, *Philosophie de la crise écologique [Philosophie der ökologischen Krise, 1991]*, traduction par Matthieu Dumont, Marseille, Éditions Wildproject, 2009.
- JONAS Hans, *Le Principe responsabilité: une éthique pour la civilisation technologique [Das Prinzip Verantwortung, 1990]*, traduction par Jean Greisch, Paris, Flammarion, 2013.
- LATOUR Bruno, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.

LARRÈRE Catherine, *Les Philosophies de l'environnement*, Paris, Presses universitaires France, 1997.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra: un livre pour tous et pour personne* [*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883-1885], traduction par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Classiques de la philosophie, Le livre de poche, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir* [*Die fröhliche Wissenschaft, la gaya scienza*, 1882], dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993

PLATON, *Le Banquet*, traduction par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1998.

SERRES Michel, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994.

SERRES Michel, *Le Contrat naturel* [1990], Paris, Flammarion, 1992.

SERRES Michel, *Le Mal propre* [2008], Paris, Éditions Le Pommier, 2012.

SOPER Kate, *What is Nature ? Culture, Politics and the Non-human*, Oxford Blackwell Publishers Limited, 1995.

STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes ; Résister à la barbarie qui vient*, Paris, La Découverte, 2009.

Chapitres d'ouvrages et articles de revues

ALBRECHT Glenn, « "Solastalgia". A New Concept in Health and Identity », *Philosophy Activism Nature*, n°3 2005, p. 41-55.

BARREAU Hervé, « Épistémologie et phénoménologie de la vie », dans Jean Lecclercq (dir.), *La Raison par quatre chemins ; en hommage à Claude Troisfontaines*, Louvain et Paris, Éditions Peeters, Bibliothèque Philosophique de Louvain, 2007, p. 21-37.

BESNIER Jean-Michel, « Des identités en question », *Science & Devenir de l'Homme*, Les Cahiers du M.U.R.S., 2008, p. 6-20.

BESNIER Jean-Michel, « D'un désir mortifère d'immortalité. À propos du transhumanisme », *Cités*, n°55, 2013, p. 13-23.

HACHE Émilie, « Justice Environnementale, Ici et Là-Bas », *Contretemps*, 3 décembre 2013, [en ligne] URL : <http://www.contretemps.eu/culture/justice-environnementale-ici-l%C3%A0-bas>, consultation le 21 avril 2016.

LARRÈRE Catherine, « La justice environnementale », *Multitudes*, n°36, 2009, p. 156-162.

WUNENBURGER Jean-Jacques, « La catastrophe, du récit mythique à l'irreprésentable », *Rivista di filosofia on-line*, Metabasis.it, n°4, novembre 2007, [en ligne] URL : <http://www.youscribe.com/catalogue/etudes-et-statistiques/savoirs/philosophie/la-catastrophe-du-recit-mythique-a-l-irrepresentable-769190>, consulté le 21 avril 2016.

Conférences

- BERQUE Augustin, « De la constitution du sujet dans le paysage », « Paysage et imagination », École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, 2-4 mai 2013.
- BESNIER Jean-Michel, « Les utopies post-humaines », Colloque « Figures de l'Utopie, hier et aujourd'hui », Maison des Sciences Humaines d'Angers, le 28 septembre 2012.
- SKINNER Quentin, « La philosophie et le rire », traduction par Muriel Zagha, XXIIIème conférence Marc-Bloch, 12 juin 2001.
- STENGERS Isabelle, « Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre (à propos de l'oeuvre de Donna Haraway) », *Revue des Livres et des idées*, n°10, [en ligne] URL : <http://www.revuedeslivres.onoma6.com/articles.php?idArt=324>, consulté le 21 avril 2016.

2) Autres références en sciences humaines et sociales

Ouvrages et ouvrages collectifs

- BAILLY Jean-Christophe, *Le Dépaysement : Voyages en France*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2011.
- BAUMAN Zygmunt, *Vies Perdues : la modernité et ses exclus* [*Wasted Lives : Modernity and its Outcasts* , 2004], traduction par Monique Pagot, Paris, Payot, 2006.
- BESS Michael, *La France vert clair ; écologie et modernité technologique 1960-2000* [*The Light-Green Society ; Ecology and Technological Modernity in France, 1960-2000*], traduction par Christophe Jacquet, Seyssel, Champ Vallon, « L'environnement a une histoire », 2003.
- BONNEUIL Christophe et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'événement Anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
- D'EAUBONNE Françoise, *Le Féminisme ou la mort. Femmes en mouvement*, Paris, Pierre Horay, 1974.
- ERHENBERG Alain, *La Fatigue d'être soi, Dépression et société*, Paris, Editions Odile Jacob, 2000.
- KEUCHEYAN Razmig, *La Nature est un champ de bataille: essai d'écologie politique*, Paris, Zones, 2014.
- KRECH Shepard, *The Ecological Indian : Myth and History*, Londres, Norton, 1999.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Le Cru et Le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- MALTHUS Thomas, *Essai sur le principe de population* [*Essay on the Principle of Population*, 1798], Paris, Flammarion, 1992.
- McKIBBEN Bill, *Eaarth : Making a Life on a Tough New Planet*, New York, Henry Holt and Company, 2010.

MCKIBBEN Bill, *The End of Nature*, New-York, Anchor, 1989.

PERCY SNOW Charles, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Londres et New York, Bentley House, 1959..

RUSKIN John, *Modern Painters, III, sections I and II. Of the imaginative and theoretic faculties*, Orpington, G. Allen, 1888.

SCHUMACHER Ernst Friedrich, *Small is beautiful: une société à la mesure de l'homme* [*Small is Beautiful: a Study of Economics as if People Mattered*, 1974], traduction par Danielle Day, William Day, and Marie-Claude Florentin, Paris, Contretemps / le Seuil, 1979.

SINGER Peter, *La Libération animale* [1975], Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 2012.

SPENCE Mark David, *Dispossessing the Wilderness : Indian Removal and the Making of the National Parks*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1999.

THOREAU Henry David, *La Désobéissance civile: du devoir de désobéissance civique* [*Civil Disobedience*, 1849], traduction par Jean-Pierre Cattelain, Bats, Utovie, 2007.

VACQUIN Monette, *Main basse sur les vivants*, Paris, Fayard, 1999.

YVARD-DJAHANSOUZ Gelareh, *Histoire du mouvement écologique américain*, Paris, Ellipses, « Les essentiels de la civilisation anglo-saxonne », 2010.

Chapitres d'ouvrages, articles de revues et émission de radio

BLANCHON David, MOREAU Sophie et VEYRET Yvette, « Comprendre et construire la justice environnementale », *Annales de géographie*, n° 665-666, 2009, p. 35-60.

CRONON William, « The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature » dans CRONON William (ed), *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York: W. W. Norton & Cie., 1995, p. 69-90.

DELÉAGE Jean-Paul, « Des inégalités écologiques parmi les hommes », *Écologie & politique*, volume 1, n°35, volume 1, 2008, p. 11-17.

EVANS Mei Mei, « La “nature” et la justice environnementale », *Écologie & politique*, n°35, volume 1, 2008, p. 33-45.

FABUREL Guillaume et GUEYMARD Sandrine, « Inégalités environnementales en région ile de France : le rôle structurant des facteurs négatifs de l'environnement et des choix politiques afférents », *Espaces, populations, sociétés*, n°1, 2008.

MANCERON Vanessa et ROUÉ Marie, « L'imaginaire écologique », *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, n°60, mars 2013, p. 4-p19.

POPOVIC Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

STEFFEN Will, GRIVEVALD Jacques, CRUTZEN Paul et MCNEILL John, « The Anthropocene : Conceptual and Historical Perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, volume 369, n°1938, 2011, p. 842-867.

VIDARD Mathieu, « Faut-il tirer un trait sur l'Holocène ? », *France Inter*, lundi 17 septembre 2012, [en ligne] URL : <http://www.franceinter.fr/emission-la-tete-au-carre-faut-il-tirer-un-trait-sur-l-holocene> , consulté le 21 avril 2016.

III. Entretiens avec les auteurs

1) Margaret Atwood

FINN Ed, «An Interview with Margaret Atwood », *Slate.com*, 6 février 2015, [en ligne] URL : http://www.slate.com/articles/technology/future_tense/2015/02/margaret_atwood_interview_the_author_speaks_on_hope_science_and_the_future.html, consulté le 21 avril 2016.

2) Éric Chevillard

ALLEMAND Roger-Michel, [en ligne] URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/747/648> , consulté le 21 avril 2016.

CERQUIGLINI Blanche, « Éric Chevillard. “La littérature commence avec le refus de se plier aux faits” », *Critique*, n° 767, volume 4, 2011, p. 305-314.

Entretien avec Éric Chevillard, 22 décembre 2015, Angers.

FAVRE Emmanuel, « Éric Chevillard, Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005.

GIRARD Aline, RUIZ Luc et SCHAFFNER Alain, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », 22 septembre 2006, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, Université de Picardie Jules Verne, [en ligne] URL : https://www.upicardie.fr/jsp/fiche_pagelibre.jsp?STNAV=&RUBNAV=&CODE=26967610&LANGUE=0. Le lien ne fonctionne plus lors de la consultation du 21 avril 2016.

LARNAUDIE Mathieu, « Éric Chevillard, Des crabes, des anges et des monstres », *Devenirs du roman*, Collectif Inculte, janvier 2007, [en ligne] URL : <http://www.inculte.fr/catalogue/devenirs-du-roman/> , consulté le 21 avril 2016.

LEPLÂTRE Florine, « Douze questions à Éric Chevillard », *Inventaires Inventions*, novembre 2006.

3) Linda Hogan

HOGAN Linda, *The Woman Who Watches Over the World: A Native Memoir*, New York, W.W.Norton & Company, 2001.

« In Depth with Linda Hogan », Émission télévisée « In Depth », C-Span, 3 juillet 2011, [en ligne] URL : <http://www.c-span.org/video/?299921-1/depth-linda-hogan> , consulté le 21 avril 2016.

MURRAY John, « Of Panthers and People, An interview with American Indian Author Linda Hogan », *Terrain*, n°5, 22 septembre 1999, [en ligne] URL : <http://www.terrain.org/1999/interviews/interview-with-linda-hogan/> , consulté le 21 avril 2016.

« Three Native American Poets », Poetryfoundation.com, « Poetry lectures », Mars 2012, Chicago, [en ligne] URL : <http://www.poetryfoundation.org/features/audioitem/3352> , consulté le 21 avril 2016.

« Writer's Talk : Linda Hogan », The Ohio Channel, 27 janvier, [en ligne] URL : <http://www.ohiochannel.org/MediaLibrary/Media.aspx?fileId=129603> , consulté le 21 avril 2016.

4) Michel Houellebecq

CHAUDEY Marie et DENIS Jean-Pierre, « Michel Houellebecq : « Je ne suis plus athée », *LaVie.fr*, 27 janvier 2015, [en ligne] URL : http://www.lavie.fr/culture/livres/michel-houellebecq-je-ne-suis-plus-athee-27-01-2015-59984_30.php, consulté le 21 avril 2016.

CHAUVET Audrey, « Michel Houellebecq: “Qu’une transformation écologique soit liée à l’apparition de l’homme ne me choque pas” », *20minutes.fr*, 25 novembre 2014, 2014, [en ligne] URL : <http://www.20minutes.fr/planete/1488071-20141125-michel-houellebecq-transformation-ecologique-liee-apparition-homme-choque> , consulté le 21 avril 2016.

GARCIN Jérôme, « Entretien avec Michel Houellebecq: “Je suis un prophète amateur” », *Le Nouvel Observateur*, n°2129, 25-31 août 2005, p. 16.

HUNNEWELL Susannah, « Michel Houellebecq : The Art of Fiction No.2016 », *Paris Review*, n°194, Automne 2010.

5) Antoine Volodine

NICOLAS Alain, « Rencontre avec l’écrivain Antoine Volodine », *L’Humanité.fr*, 2 septembre 2010, [en ligne] URL : <http://www.humanite.fr/rencontre-avec-lecrivain-antoine-volodine> , consulté le 21 avril 2016.

NICOLINO Sylvain, OMONT Sébastien, ROUX Laurent, « L’humour du désastre : Entretien avec A.Volodine », *La Femelle du requin*, automne 2002, n°19, p. 38-49.

6) Autres auteurs

CROM Nathalie, « Entretien avec JMG Le Clézio : “La littérature, c’est du bruit, ce ne sont pas des idées” », *Télérama.fr*, 09 octobre 2008, [en ligne] URL : <http://www.telerama.fr/livre/entretien-avec-jmg-le-clezio-la-litterature-c-est-du-bruit-ce-ne-sont-pas-des-idees,34562.php> , consulté le 21 avril 2016.

IV. Articles de presse

1) Sur la crise environnementale

ATWOOD Margaret, « It’s Not Climate Change, It’s Everything Change », *Medium.com*, 27 juillet 2015, [en ligne] URL : <https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804#.9xqwpqyq3>, consulté le 21 avril 2016.

«La sixième extinction animale de masse est en cours», *Le Monde.fr*, 20 juin 2015, [en ligne] URL : http://www.lemonde.fr/planete/article/2015/06/20/la-sixieme-extinction-animale-de-masse-est-en-cours_4658330_3244.html, consulté le 21 avril 2016.

« Le temps des catastrophes », *Courrier international*, n°1204 du 28 novembre au 4 décembre 2013.

LIGNY Jean-Marc, « Petits hommes verts : La science fiction, littérature du présent », Savoirs CDI, Décembre 2001, [en ligne] URL : <https://www.reseau-canope.fr/savoircdi/index.php?id=1564 - contenu>, consulté le 21 avril 2016.

McKIBBEN Bill, « Global Warming’s Terrifying New Math ; Three simple numbers that add-up to global catastrophe – and that make clear who the real enemy is. », *Rolling Stones politics*, le 19 juillet 2012, [en ligne] URL : <http://www.rollingstone.com/politics/news/global-warmings-terrifying-new-math-20120719>, consulté le 21 avril 2016.

« Raël poursuit, en appel, une ancienne adepte pour diffamation », *Le Nouvel Observateur*, 26 septembre 2005.

ROUSSEL Frédérique, « Écologie : les écrivains montent à la tribune », *Libération.fr*, 13 novembre 2015, [en ligne] URL : http://next.liberation.fr/livres/2015/11/13/ecologieles-ecrivains-montent-a-la-tribune_1413283, consulté le 21 avril 2016.

SÉRY Macha, « Écofictions : comme s’il en pleuvait », « Le Monde Des Livres », *Le Monde.fr*, 28 avril 2015, [en ligne] URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/04/28/ecofictions-comme-s-il-en-pleuvait_4624591_3260.html, consulté le 21 avril 2016.

TRIVEDI Bijal P., « Cloned Pigs Modified for Use in Human Transplants », *National Geographic.com*, 3 janvier 2002, [en ligne] URL : http://news.nationalgeographic.com/news/2002/01/0103_020103TVclonedpig.html , consulté le 21 avril 2016.

« Une secte annonce la naissance du premier clone humain », *Le Monde*, 27 décembre 2002.

2) Sur les auteurs

- CHEVILLARD Éric, « L'humour Du Désastre », « Le Monde Des Livres », *Le Monde.fr*, 5 janvier 2012, [en ligne] URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/01/05/l-humour-du-desastre_1625806_3260.html, consulté le 21 avril 2016.
- DAUDIN Alice, «Le Goncourt pour un Houellebecq néo-rural », *Terraeco.net*, 28 octobre 2010, [en ligne] URL : http://www.terraeco.net/Houellebecq-ou-la-prophetie-du_13411.html, consulté le 21 avril 2016.
- HARANG Jean-Baptiste, « Chevillard, le chant du guépard. », *Libération.fr*, 3 février 2005, [en ligne] URL : http://www.liberation.fr/livres/2005/02/03/chevillard-le-chant-du-guepard_508385, consulté le 21 avril 2016.
- HARANG Jean-Baptiste, «“J’aurais aimé être dupe plus longtemps”», *Libération.fr*, 15 février 2001, [en ligne] URL : http://next.liberation.fr/livres/2001/02/15/j-aurais-aime-etre-dupe-plus-longtemps_354806, consulté le 21 avril 2016.
- « Houellebecq accuse les écologistes de “collaboration” avec l’islamisme », *Libération.fr*, 4 avril 2011, [en ligne] URL : http://next.liberation.fr/culture/2011/04/04/houellebecq-accuse-les-ecologistes-de-collaboration-avec-l-islamisme_726782, consulté le 21 avril 2016.
- « Houellebecq, prêtre honoraire du mouvement raëlien », *Le Nouvel Observateur*, 12 octobre 2005.
- « Houellebecq et *Plateforme* : “La religion la plus con, c’est quand même l’Islam” », *Le Figaro.fr* « Culture », 30 décembre 2014.
- « Houellebecq : “Je suis probablement islamophobe” », *Le Point* « Culture », 7 septembre 2015.
- HUDSON Gail, « Endangered Wisdom », *Amazon.com*, [en ligne] URL : <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/feature/-/5195/>, consulté le 21 avril 2016.
- KALINOWSKI Tess, « The Literary Icon Suggests the University of Toronto Could Write Itself Right out of Her Will If It Goes with an Astroturf Playing Field. », *The Toronto Star*, 12 mars 2013, [en ligne] URL : http://www.thestar.com/news/gta/2013/03/12/margaret_atwood_tweets_opposition_to_u_of_ts_plan_for_artificial_turf.html, consulté le 21 avril 2016.
- KANTCHEFF Christophe, « Une grimace d’avance », *Politis*, n°966, jeudi 6 septembre 2007.
- KORMAN Cloé, « Antoine Volodine ou la fête après l’Apocalypse », *Ifverso.com*, 3 août 2014, [en ligne] URL : <http://ifverso.com/fr/content/antoine-volodine-ou-la-fete-apres-lapocalypse>, consulté le 21 avril 2016.
- THILL Scott, « Margaret Atwood, Speculative Fiction’s Apocalyptic Optimist », *Wired.com*, 20 octobre 2009, [en ligne] URL : <http://www.wired.com/2009/10/margaret-atwood-speculative-fictions-apocalyptic-optimist/>, consulté le 21 avril 2016.

V. Ouvrages et rapports scientifiques

- CALAMARI Davide « Chapitre 3: La pollution des eaux au Mali », *Situation de La Pollution Dans Les Eaux Intérieures de l'Afrique de l'Ouest et Du Centre*, CPCA, 1985, [en ligne] URL : <http://www.fao.org/docrep/005/R4383F/R4383F00.htm> - TOC , consulté le 21 avril 2016.
- CEBALLOS Gerardo, EHRLICH Paul, BARNOSKY Anthony, GARCIA Andrés, PRINGLE Robert et PALMER Todd, « Accelerated modern human-induced species losses: Entering the sixth mass extinction », *Science Advances*, Volume 1, n°5, 5 juin 2015.
- DARWIN Charles, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou La préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* [1859], Paris, Flammarion, 2008.
- DE PUYTORAC Pierre, *L'homme: coauteur de l'évolution*, Paris, Éditions Quæ, 2014.
- GOLDSCHMIDT, Richard, *The Material Basis of Evolution*, New Haven, Yale University Press, 1940.
- LORIUS Claude et CARPENTIER Laurent, *Voyage dans l'Anthropocène, cette nouvelle ère dont nous sommes les héros*, Arles, Actes sud, 2010.
- MEADOWS Donella, MEADOWS Dennis *et al.*, *Halte à la croissance ? [The limits to growth: a report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind, 1972]*, traduction par Janine Delaunay, Paris, Fayard, 1972.
- « Toxic Waste and Race in the United States ; A National Report on the Racial and Socio-economic Characteristics of Communities with Hazardous Waste Sites. », Commission for Racial Justice, United Church of Christ, 1987.
- VANHOVE Bernard, « Utilisation du porc comme donneur d'organes et de tissus pour l'homme », *dans La Recherche médicale à l'aube: recherche médicale et modèle animal / Medical research at the dawn of the 21st century: medical research and animal models*, Issy-les-Moulineaux, Éditions scientifiques et médicales Elsevier SAS, 2002, p. 41-46.
- WILSON Edward Osborne, *L'unicité du savoir: de la biologie à l'art, une même connaissance [Consilience : The Unity of Knowledge, 1998]*, traduction par Constant Winter, Paris, Robert Laffont, 2000.

VI. Œuvres filmographiques, artistiques et vidéo-ludiques

- ARTHUS-BERTRAND *Home*, Yann, Europacorp distribution, France, 2009.
- BANKSY [en ligne] URL : <http://www.banksy.co.uk>, consulté le 21 avril 2016.
- CLARK Larry et LACHMAN Edward, *Ken Park*, États-Unis, 2002.
- CREAM PRODUCTION, *Aftermath : Population Zero*, Canada, 2008

DEAL Carl et LESSIN Tia, *Trouble the Water*, Zeitgeist Films, États-Unis, 2007.

DURÀN Alejandro, projet « Washed Up », Wilson College, Hazan Projects et Ville de Montréal, 2016.

Eco, Strange Loop Games, 2015.

EMMERICH Roland, *The Day After Tomorrow*, 20th Century Fox, États-Unis, 2004.

EMMERICH Roland, *2012*, Columbia Pictures, États-Unis, 2009.

Fallout, Interplay Entertainment, 1997-2015.

FRIEDRICH Caspar David, *Le Voyageur contemplant une mer de nuage* [*Der Wanderer über dem Nebelmeer*], huile sur toile, Kunsthalle de Hambourg, 1818.

GOYA Francisco de, *Duel au gourdin*, Musée du Prado, Madrid, 1819-1823.

GUGGENHEIM Davis, *An Inconvenient Truth*, Paramount Classics, États-Unis, 2006.

HULOT Nicolas et LIÈVRE Jean-Albert, *Le Syndrome du Titanic*, Mandarin Cinéma, Mars Films, WLP, TF1 Films Production, France, 2009.

LAURENT Mélanie et DION Cyril, *Demain*, Mars Distribution, France, 2015.

LAWRENCE Francis, *I Am a Legend*, Warner Bros, États-Unis, 2007.

LIEVRE Séverine et PERRIER Julien, *Non retour*, Galerie 5, Bibliothèque universitaire d'Angers, du 20 septembre au 03 novembre 2012.

MADSEN Michael, *Into Eternity*, Chrysalis Films, Danemark, 2010.

MILLER George, *Mad Max*, Warner Bros, Australie, 1979.

NOLAN Christopher, *Interstellar*, Warner Bros, États-Unis, 2014.

ROCKMAN Alexis, *Manifest destiny*, huile et acrylique sur panneau, Brooklyn Museum, New York, 2003-2004.

SMITHSON Robert, « Partially Buried Woodshell », Kent State University, 1970.

STANTON Andrew, *Wall-e*, Pixar, États-Unis, 2008

VII. Sitographie

« L'Autofictif », blog d'Éric Chevillard. URL : <http://autofictif.blogspot.fr>.

Site belge de l'association WWF. URL : <http://www.wwf.be/fr/que-faisons-nous/especes-menacees/baleines/menaces/549>.

« Animots. Carnet de zoopoétique. », Programme de recherche d'Anne Simon. URL : <https://animots.hypotheses.org/>

Site officiel de Margaret Atwood. URL : <http://margaretatwood.ca>.

Site officiel d'Éric Chevillard. URL : <http://www.eric-chevillard.net>.

VIII. Dictionnaires et bases de données

BAILLY Anatole *et al.*, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1996.

GAFFIOT Félix, *Le Gaffiot de poche: dictionnaire latin-français* [1934], Paris, Hachette, 2001.

Le Trésor de la Langue Française Informatisé, URL : <http://atilf.atilf.fr>

Cambridge Dictionaries Online, URL : <http://dictionary.cambridge.org/fr/>

Internet science fiction data base. URL : <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?31203>

Index des noms de personnes

A

ABBEY, Edward.....24, 52, 71, 111,
125, 126, 130, 138, 139, 241,
256, 261, 286, 447, 473, 474,
475, 476, 481, 484, 490, 500,
504, 578, 649

AFEISSA, Hicham-Stéphane..... 177,
207, 659

ALBRECHT, Glenn 125, 663

ALLAMAND, Carole..... 351, 656

ALLEMAND, Roger-Michel550, 666

ANDERMATT CONLEY, Verna . 278,
659

ANDERS, Günther 644, 662

ARISTOTE.....212, 308, 627, 662

ARTHUS-BERTRAND, Yann 19, 135

B

BACHELARD, Gaston.....68, 98, 99,
105, 132, 136, 179, 426, 653

BAILLY, Jean-Christophe 87, 664

BALLARD, James Graham ..48, 169,
649

BALZAC, Honoré de 535, 651

BANKSY..... 20, 670

BARREAU, Hervé460, 465, 663

BARTHÉLÉMY, Lambert .15, 23, 30,
42, 177, 179, 180, 221, 232,
233, 513, 514, 538, 659

BARTHE, Roland..... 522, 653

BASS, Rick 117, 118, 140, 141, 451,
503, 504, 527, 528, 540, 649,
660

BATE, Jonathan545, 546, 658

BAUDELAIRE, Charles 529, 653

BAUDOU, Jacques172, 222, 653

BAUDRILLARD, Jean..... 342, 662

BAUMAN, Zygmunt 79, 88, 105,
142, 187, 214, 240, 241, 249,
250, 251, 254, 257, 260, 263,
265, 268, 269, 276, 307, 308,
315, 316, 319, 330, 337, 345,
350, 354, 360, 381, 382, 383,
419, 638, 664

BAYARD, Pierre173, 282, 306, 547,
548, 582, 656, 657

BAYON, Estelle..... 538, 659

BECK, Béatrix 70, 649

BECKETT, Samuel..... 290, 652

BELLANGER, Aurélien 535, 653

BENEDETTI, Mario 495, 652

BERKELEY, Georges..... 57, 662

BERQUE, Augustin .29, 85, 99, 100,
109, 110, 237, 238, 350, 658,
664

BERTOLINI, Gérard40, 69, 106, 653

BESNIER, Jean-Michel..... 283, 345,
360, 367, 370, 371, 385, 393,
397, 398, 662, 663, 664

BESS, Michael 17, 163, 664

BESSARD-BANQUY, Olivier 537,
557, 564, 565, 576, 587, 588,
591, 639, 640, 644, 653, 654

BIRON, Michel 291, 310, 656

BLANC, Nathalie27, 31, 52, 545,
546, 564, 659

BLANCHON, David .. 205, 234, 236,
665

BLANCKEMAN, Bruno..... 173, 306,
311, 513, 523, 547, 548, 556,
564, 580, 582, 585, 588, 591,
654, 656, 657

BOISSON, Bernard ... 109, 544, 660

BONNEUIL, Christophe 16, 646,
664

BOULARD, Anaïs 657

BOUVET, Rachel..... 28, 660

BOYD, Brian 603, 658

BOYLE, Tom Coraghessan . 48, 169,
474, 650

BRETON, André..... 494, 495, 652

BRUN, Catherine..... 513, 523, 654,
655

BRYANT, Dorothy..... 165, 650

BUCCIARELLI, Elisabetta 70, 650

BUELL, Lawrence15, 22, 23, 25, 26,
29, 33, 44, 45, 85, 97, 176, 177,
232, 233, 234, 270, 297, 408,
545, 546, 595, 642, 644, 658,
660

C

CALAMARI, Davide..... 66, 670

CALLENBACH, Ernest .. 24, 88, 100,
165, 167, 173, 255, 299, 348,
650

CAMPBELL, Joseph..... 605, 653

CANAVAN, Gerry 171, 658

CARPENTIER, Laurent ... 14, 15, 75,
153, 235, 371, 372, 670

CARROLL, Joseph 353, 408, 602,
603, 653

CARSON, Rachel 24, 440, 473, 595,
651

CAZABAN-MAZEROLLES, Marie
..... 508, 656

CÉLINE, Louis-Ferdinand.. 106, 652

CERQUIGLINI, Blanche 22, 288,
311, 312, 469, 510, 517, 525,
558, 559, 560, 561, 577, 596,
653, 666

CERVANTES, Miguel de.... 585, 652

CHARBONNIER, Pierre.... 168, 226, 661

CHARTIER, Denis ...27, 31, 52, 545, 546, 564, 659

CHASSAY, Jean-François . 326, 386, 417, 423, 428, 429, 527, 593, 653, 656

CHAUDEY, Marie 443, 667

CHELEBOURG, Christian 21, 22, 31, 33, 40, 43, 44, 52, 70, 72, 141, 142, 145, 159, 177, 178, 179, 184, 187, 195, 197, 200, 205, 211, 213, 217, 251, 270, 271, 273, 274, 284, 285, 348, 352, 362, 377, 378, 388, 390, 391, 399, 419, 426, 429, 430, 455, 456, 565, 581, 658

CLARK, Larry 331, 670

CLÉMENT, Murielle Lucie 324, 331, 342, 656, 657

COLLOT, Michel .29, 41, 42, 57, 79, 84, 85, 174, 232, 237, 459, 460, 526, 528, 535, 658

CROM, Nathalie..... 514, 668

CRONON, William..... 120, 665

CRUTZEN, Paul 14, 665

D

D'EAUBONNE, Françoise 482, 483, 500, 501

DAHAN-GAIDA, Laurence 510, 656

DANIEL, Marc 573, 658

DARRIEUSSECQ, Marie ... 279, 306, 650

DARWIN, Charles.....16, 347, 359, 365, 372, 429, 603, 657, 670

DAUDIN, Alice 511, 669

DE LA BRUYÈRE, Jean 652

DE LILLO, Don 70, 650

DE PUYTORAC, Pierre..... 113, 372, 391, 394, 670

DEAL, Carl 256, 671

DEGUY, Michel ..40, 45, 50, 53, 56, 57, 84, 95, 96, 97, 100, 105, 107, 155, 156, 169, 221, 249, 658, 660

DELÉAGE, Jean-Paul 164, 166, 178, 229, 248, 660, 665

DENIS, Benoît ...471, 513, 523, 654

DENIS, Jean-Pierre..... 444, 667

DERRIDA, Jacques..... 297, 662

DESCARTES, René 55, 396, 662

DION, Cyril 19, 671

DOUGLAS, Mary 69, 658

DURÀN, Alejandro 20, 671

DWYER, Jim ...17, 24, 33, 130, 164, 473, 515, 658

E

EGGERS, Dave 256, 651

EMMERICH, Roland ... 19, 155, 671

ENGÉLIBERT, Jean-Paul. 22, 27, 78, 166, 175, 179, 180, 186, 187, 188, 194, 220, 221, 301, 302, 333, 340, 366, 368, 372, 386, 394, 427, 451, 519, 630, 637, 644, 654, 655

ERHENBERG, Alain... 291, 371, 664

EVANS, Mei-Mei 248

EVERNDEN, Neil..... 644, 658

F

FABUREL, Guillaume..... 247, 665

FARIA, Dominique .. 166, 167, 508, 509, 515, 516, 656

FAVRE, Emmanuel.. 508, 509, 521, 548, 559, 562, 576, 580, 609, 666

FERRY, Luc79, 80, 81, 136, 662

FINN, Ed.....85, 168, 172, 279, 414, 519, 552, 602, 666

FOREMAN, Dave..... 651

FRIEDRICH, Caspar David. 542, 671

FROMM, Harold..... 25, 658

G

GARCIN, Jérôme 169, 170, 181, 285, 287, 415, 443, 520, 634, 667

GARRARD, Greg 26, 27, 69, 227, 365, 658

GAUDÉ, Laurent...103, 142, 144, 186, 200, 203, 206, 207, 223, 240, 242, 247, 248, 254, 256, 257, 434, 468, 628, 629, 650

GAVILLON, François 164, 165, 503, 504, 520, 539, 540, 647, 660

GIRARD, Aline 172, 579, 666

GLOTFELTY, Cheryl..... 25, 658

GLUCKSMANN, Alain 431, 662

GOLDSCHMIDT, Richard 397

GONTARD, Marc 32, 33, 41, 78, 654

GOUANVIC, Jean-Marc 178, 654

GOYA, Francisco de . 128, 136, 671

GRAN, Iégor .. 39, 40, 74, 135, 556, 651

GRENAUD-TOSTAIN, Céline 311, 392, 398, 399, 429, 436, 655

GUATTARI, Félix..... 239, 269, 278, 284, 307, 662

GUEST, Bertrand.. 5, 168, 231, 661

GUEYMARD, Sandrine 247, 665

GUGGENHEIM, Davis..... 19, 671

GUIGNARD, James 227, 659

H

HACHE, Émilie..... 58, 59, 168, 226, 227, 230, 233, 235, 614, 615, 640, 661, 662, 663

HARANG, Jean-Baptiste .. 182, 561, 584, 669

HARAWAY, Donna .. 226, 646, 662, 664

HARRISON, Robert Ligon ...98, 106, 107, 111, 137, 151, 654

HEISE, Ursula K.26, 87, 89, 234, 255, 408, 659

HELLER, Peter 270, 650

HERMETET, Anne-Rachel5, 214, 422, 520, 657, 661

HOBBS, Thomas.....311, 396, 662

HÖLDERLIN, Friedrich..... 647, 652

HÖSLE, Vittorio..44, 53, 75, 80, 84, 86, 176, 277, 389, 390, 662

HOUSSE, Yvon 137, 655

HUDSON, Gail.....118, 562, 669

HULOT, Nicolas..... 19, 671

HUMBOLDT, Alexandre de 526, 651

HUNNEWELL, Susannah . 414, 502, 512, 535, 580, 634, 667

J

JOHNS-PUTRA, Adeline ... 195, 660

JONAS, Hans 42, 45, 53, 72, 75, 84, 164, 178, 179, 232, 249, 343, 347, 371, 378, 383, 387, 389, 390, 662

K

KANTCHEFF, Christophe.. 509, 669

KERMODE, Frank174, 645, 654

KEUCHEYAN, Razmig .82, 231, 232, 234, 235, 242, 243, 246, 247, 255, 256, 257, 483, 664

KINGSOLVER, Barbara 518, 650

KORMAN, Cloé 129, 183, 194, 635, 669

KRECH, Shepard 114, 664

L

LACHMAN, Edward 331, 670

LAMARRE, Mélanie .518, 638, 645, 646, 656

LAMARTINE, Alphonse de 652

LARNAUDIE, Mathieu 522, 666

LARRÈRE, Catherine.... 41, 57, 229, 230, 306, 459, 663

LATOUR, Bruno..... 226, 227, 662

LAURENT, Mélanie 19, 671

LAWRENCE, David Herbert..... 471, 521, 654

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave 90, 514

LE GUIN, Ursula 165, 170, 650

LECERCLE, Jean-Jacques .. 427, 655

LEFÈVRE, Mathias 164, 165, 661

LEOPOLD, Aldo ..23, 116, 117, 458, 459, 503, 651

LEPLÂTRE, Florine... 282, 415, 547, 557, 666

LESSIN, Tia 256, 671

LESSING, Doris 165, 650

LEVI-STRAUSS, Claude 211, 664

LIGNY, Jean-Marc 48, 170, 650, 668

LIOGIER, Raphaël.... 381, 602, 613, 626, 637, 655

LORIUS, Claude.....14, 15, 75, 153, 235, 371, 372, 670

M

MACHINAL, Hélène 420, 421, 426, 430, 655

MADSEN, Michael 19, 671

MALTHUS, Thomas..... 365, 664

MANCERON, Vanessa 164, 592, 665

MARTINON, Philippe 314, 654

MATSON, Suzanne..... 51, 84, 129, 135, 340, 474, 475, 479, 529, 650

MCCARTHY, Cormac 141, 177, 300, 528, 529, 650

McEWAN, Ian 48, 650

McKIBBEN, Bill 15, 43, 176, 226, 644, 664, 668

MEADOWS, Donella et Dennis . 87, 670

MEURÉE, Christophe 174, 175, 655

MILLER, George 19, 671

MINARD, Céline 183, 650

MOREAU, Sophie 205, 234, 236, 665

MORREY, Douglas..... 359, 657

MORTON, Timothy . 226, 227, 546, 659

MURPHY, T.P 227, 659

MURRAY, John 279, 507, 516, 517, 531, 562, 667

N

NÆSS, Arne..... 16

NICOLAS, Alain..... 512, 667

NICOLINO, Sylvain 518, 667

NIETZSCHE, Friedrich 347, 663

NOLAN, Christopher 19, 671

O

ORWELL, George 170, 368, 652

OVIDE 251, 606, 652

OZEKI, Ruth..... 50, 474, 476, 650

P

PAGACZ, Laurence ... 180, 221, 657

PANCAKE, Ann 48, 651

PATRIARCA, Eliane..... 63, 302, 659

PERCY SNOW, Charles 409, 665

PERRIER, Julien 671

PIERSSENS, Michel..... 408, 660

PLATON... 314, 315, 318, 319, 356, 663

POPOVIC, Pierre ...21, 25, 409, 665

POSTHUMUS, Stéphanie .5, 15, 30, 31, 116, 179, 181, 232, 237, 278, 279, 296, 299, 312, 350, 351, 353, 359, 370, 379, 396, 397, 404, 510, 511, 603, 604, 626, 631, 634, 642, 643, 646, 647, 657, 660, 661

PRÖLL, Julia342, 621, 657

PUGHE, Thomas27, 31, 52, 545, 546, 548, 563, 564, 659, 661

R

RANCIÈRE, Jacques...228, 523, 654

ROBINSON, Kim Stanley .. 171, 658

ROCKMAN, Alexis 199, 671

RODARY, Estienne164, 165, 661

ROUSSEL, Frédérique507, 520, 668

RUFIN, Jean-Christophe . 129, 252, 474, 479, 481, 514, 515, 651

RUIZ, Luc.....172, 579, 666

RUSKIN, John 144, 665

S

SAMOYAUULT, Tiphaine ... 173, 306, 547, 548, 549, 551, 552, 555, 574, 582, 583, 587, 588, 656, 657

SCHAEFFER, Jean-Marie20, 21, 654

SCHAFFNER, Alain ...172, 513, 523, 573, 579, 654, 655, 658, 666

SCHMIDT, Arno 183, 651

SCHOENTJES, Pierre 30, 31, 32, 65, 90, 91, 97, 137, 144, 175, 500, 514, 546, 555, 557, 559, 564, 579, 580, 654, 659

SCHUMACHER, Ernst Friedrich . 87, 665

SERRES, Michel..44, 71, 86, 91, 92, 101, 128, 135, 136, 142, 149, 157, 277, 312, 663

SERVOISE, Sylvie 194, 471, 654, 657

SÉRY, Macha 557, 668

SHEDADEH, Samira 658

SICHÈRE, Bernard ... 360, 450, 451, 459, 661

SIMON, Anne 297, 671

SINCLAIR, Stéfan..... 116, 379, 396, 397, 510, 511, 634, 657

SINGER, Peter 64, 665

SKINNER, Quentin 396, 664

SMITHSON, Robert 20, 671

SOPER, Kate 579, 663

SOULÈS, Dominique..... 551, 657

SPENCE, Mark David 120, 665

STANTON, Andrew 155, 671

STEINER, George..... 638, 654

STENDHAL 399, 571, 652

STENGERS, Isabelle..... 43, 44, 139, 222, 646, 663, 664

STIÉNON, Valérie 221, 655

SUBERCHICOT, Alain..... 24, 31, 88, 117, 177, 231, 278, 420, 473, 503, 520, 521, 659

SWIFT, Jonathan 170, 325, 652

T

TADIÉ, Jean-Yves22, 288, 312, 469, 510, 525, 558, 560, 577, 653

TESSON, Sylvain 504, 651

THILL, Scott.....170, 181, 209, 413, 415, 416, 417, 505, 669

THOREAU, Henry David 23, 226, 651, 665

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie ... 564, 654

TOLAN, Fiona 502, 522, 656

TREXLER, Adam.. 34, 195, 643, 659

TRIVEDI, Bijal P. 412, 668

V

VANHOVE, Bernard 412, 670

VANIER, Nicolas 102, 103, 139, 261, 262, 309, 504, 530, 538, 651

VERCIER, Bruno . 32, 569, 643, 654

VEYRET, Yvette 205, 234, 236, 665

VACQUIN, Monette..341, 342, 422, 665

VIDARD, Mathieu 70, 666

W

WAGNER, Walter 324, 327, 336, 626, 657

WEBER, Anne-Gaëlle .. 5, 378, 379, 395, 409, 655

WEISMAN, Alan 145, 214, 651

WERBER, Bernard 156, 651

WESTPHAL, Bertrand 28, 661

WHITE, Kenneth 28, 627, 659, 661

WILSON, Edward Osborne603, 670

WUNENBURGER, Jean-Jacques184, 185, 212, 213, 220, 663

Y

YVARD-DJAHANSOUZ, Gelareh. 17, 18, 130, 233, 665

Z

ZHAO, Jia 561, 655

Thèse de Doctorat

Anaïs BOULARD

Un monde à habiter : Imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène

A World to Dwell In : Imaginary of the Environmental Crisis in the Fictions of the Anthropocene

Résumé

Certains géologues s'accordent à dire que l'Holocène, l'époque géologique d'environ dix mille ans dans laquelle nous nous situons, a laissé sa place à l'Anthropocène, nouvelle époque géologique caractérisée par l'empreinte irréversible de l'activité humaine sur le monde. Cette hypothèse scientifique est corroborée par la crise environnementale qui frappe le monde contemporain et qui met désormais en doute les possibilités de survie de la planète et donc de l'humanité. Depuis quelques décennies, la culture nord-occidentale s'empare de cette réalité anxiogène en la représentant à travers des scénarios fictifs. Ces représentations, diverses et nombreuses, constituent un véritable imaginaire social de la crise environnementale. Cette étude se concentre sur cette représentation plus particulièrement en littérature. Il s'agit d'interroger, à travers l'analyse comparative de huit romans nord-occidentaux (de France, du Canada et des États-Unis), désignés comme des « fictions de l'Anthropocène », comment les œuvres fictives contemporaines participent de l'imaginaire social de la crise environnementale. Ces œuvres reprennent des motifs communs, comme la pollution ou le réchauffement climatique, mais proposent aussi d'explorer des ailleurs fictifs permettant d'imaginer des futurs possibles pour un monde en danger. Elles montrent ainsi en quoi la crise environnementale est fondamentalement liée à notre façon d'habiter le monde. C'est donc une crise de l'humain qui est dévoilée par ces fictions, lesquelles révèlent, à travers une écriture travaillée et un imaginaire puissant, l'intérêt d'une approche spécifiquement littéraire des récits sur notre survie à l'heure de l'Anthropocène.

Mots clés

imaginaire, fiction, écriture, société, habiter, Anthropocène, crise, environnement, écologie

Abstract

Some geologists argue that the Holocene, our current geological epoch, has now been replaced by the Anthropocene, a new geological time characterized by the irreversible impact of human activity on Earth. This scientific hypothesis is substantiated in large part by the environmental crisis striking the contemporary world. The many ways our environment is declining force us to question the current chances for the planet, and thus humanity, to survive. In the last decades, many works within northern occidental culture have been reflecting this troubling reality through fictitious scenarios. This network of numerous and diverse representations participate in building a social "imaginary" (the French concept of "imaginaire") of the environmental crisis. This study focuses on such representation in literature by comparing eight novels from France, Canada and the United States, deeming them as « fictions of the Anthropocene ». It investigates what, in fact, contemporary fictions contribute to the social imaginary of the environmental crisis. The works this study concentrates on use common themes such as pollution or global warming, but also elaborate fictitious scenarios which imagine possible futures for an endangered world. Such works depict how the environmental crisis is related to the way we, as humans, dwell in the world. Within this context, it becomes convincingly apparent that the current environmental crisis is profoundly affecting humans individually and collectively. The elaborate writing and the corresponding imaginary of these works confirm the relevance of literary narratives when considering the question of human survival in the Anthropocene.

Key Words

Imaginary, fiction, writing, society, dwellings, Anthropocene, crisis, environment, ecology